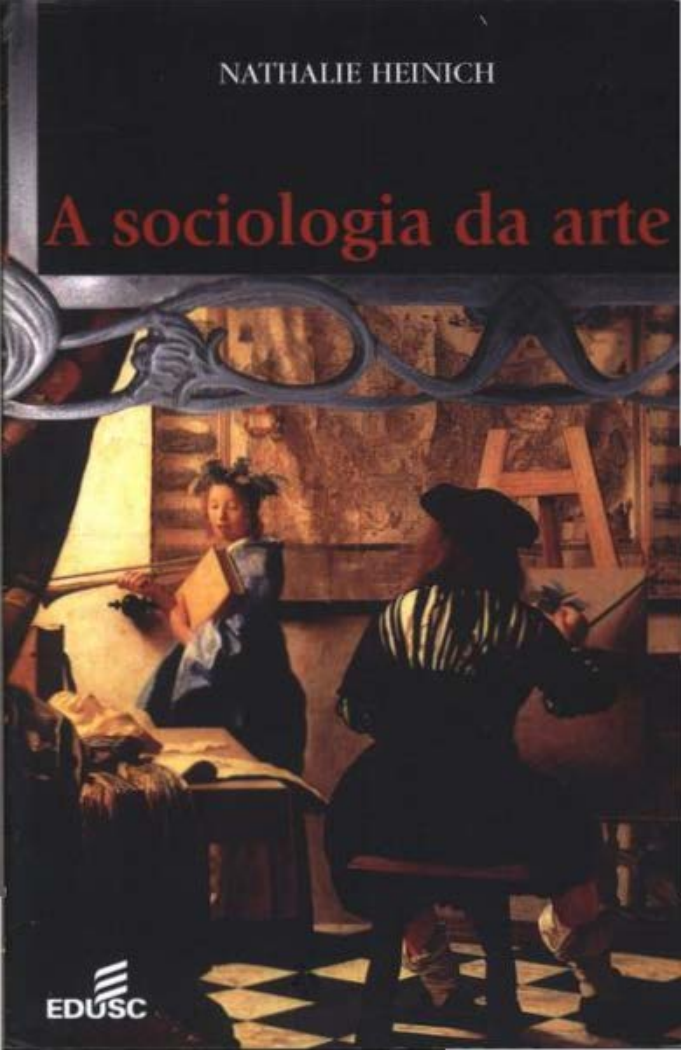
NATHALIE HEINICH

A sociologia da arte



EDUSC

A sociologia da arte

Nathalie Heinich

Tradução
Maria Angela Caselatto

Revisão Técnica
Augusto Capella

EDUSC

SC
RIGINAL

EDUSC
Rua Irmã Arminda, 10-50
CEP 17011-160 – Bauru - SP
Fone (14) 2107-7111 – Fax (14) 2107-7219
www.edusc.com.br

H4688s Heinich, Nathalie.
A sociologia da arte. / Nathalie Heinich. Tradução de Maria Ângela Caselatto e revisão técnica de Augusto Capella. -- Bauru, SP: Edusc, 2008.
178 p.; 21 cm -- (Coleção Ciências Sociais)

Titulo original: La sociologie de l'art c2001
Inclui bibliografia

ISBN: 978-85-7460-337-7
1. Sociologia da arte 2. História da sociologia 3. Recepção 4. Mediação 5. Produção I. Caselatto, Maria Ângela (trad.) II. Capella, Augusto (revisão técnica) III. Título IV. Série.
CDD. 301

ISBN (original) 2-7071-4331-6

Copyright© La Découverte, Paris, 2001, 2004
Copyright© de tradução – EDUSC, 2001

Tradução realizada a partir da edição de 2004.
Direitos exclusivos de publicação em língua portuguesa
para o Brasil, adquiridos pela
EDITORA DA UNIVERSIDADE DO SAGRADO CORAÇÃO
Rua Irmã Arminda, 10-50
CEP 17011-160 - Bauru - SP
Fone (14) 2107-7111 - Fax (14) 2107-7219
e-mail: edusc@edusc.br

SUMÁRIO

9 INTRODUÇÃO
10 *A sociologia dos sociólogos da arte*
12 *A especificação da sociologia*
13 *A especificação da arte*

PARTE 1
A HISTÓRIA DA DISCIPLINA

CAPÍTULO 1
21 Da pré-história à história

21 *A fraca contribuição da sociologia*
23 *A tradição da história cultural*
26 *Três gerações*

CAPÍTULO 2
29 Primeira geração: estética sociológica

31 *A tradição marxista*
34 *A escola de Frankfurt*

36 *A sociologia de Pierre Francastel*
39 *Uma fase pré-sociológica*

CAPÍTULO 3
43 Segunda geração: história social

44 *Mecenato*
45 *Instituições*
46 *Contextualização*
51 *Amadores*
56 *Produtores*

CAPÍTULO 4
61 Terceira geração: sociologia da pesquisa

62 *A sociologia da arte tem uma história*

Parte 2
RESULTADOS

CAPÍTULO 5
71 Recepção

72 *A morfologia dos públicos*
75 *Sociologia do gosto*
76 *Práticas culturais*
80 *Percepção estética*
84 *Admiração artística*

CAPÍTULO 6
87 Mediação

87 *As pessoas*
88 *As instituições*

91 *As palavras e as coisas*
94 *Teorias da mediação*
97 *Uma hierarquia específica*

CAPÍTULO 7
109 Produção

109 *Morfologia social*
113 *Sociologia da dominação*
117 *Sociologia interacionista*
119 *Sociologia da identidade*

CAPÍTULO 8
127 A questão das obras

127 *A injunção de falar das obras*
132 *Avaliar: a questão do relativismo*
135 *Interpretar: a questão da especificidade*
139 *Observar: por uma sociologia pragmática*

CONCLUSÃO
145 Um desafio para a sociologia

146 *Autonomizar a disciplina*
147 *Escapar do sociologismo*
148 *Abandonar a crítica*
153 *Do normativo ao descritivo*
154 *Da explicação à compreensão*
156 *A caminho de uma quarta geração?*

159 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

INTRODUÇÃO

Uma pesquisa realizada na Itália, há alguns anos, concluía que apenas 0,5% da produção sociológica pode ser considerada como advinda da sociologia da arte.[1] Tal proposição remete imediatamente a duas considerações, que nos lançam direto no coração do problema apresentado por essa disciplina: de um lado, os critérios que delimitam suas fronteiras são particularmente flutuantes, de modo que é difícil estar de acordo quanto ao que lhe é concernente ou não; de outro lado, sua importância não pode, de modo algum, ser medida pelo seu peso quantitativo, pois ela envolve possibilidades fundamentais para a sociologia em geral, cujos limites ela não cessa de questionar.

A grande dificuldade em demarcar os limites da sociologia da arte se deve a sua estreita proximidade não só com as disciplinas tradicionalmente encarregadas de seu objeto (história da arte, crítica, estética), mas também com as ciências sociais ligadas à sociologia (história, antropologia, psicologia, economia, direito). Por essa

1 STRASSOLDO, R. *La Forma et la funzione*. Udine: Forum, 1998. p. 16.

razão, uma pesquisa envolvendo o conjunto dessas disciplinas concederia provavelmente maior peso à sociologia da arte, pois a denominação pode ser reivindicada bem além do âmbito da sociologia propriamente dita. Os sociólogos que estudam a arte, observava um pesquisador inglês nos anos 60, quase não se diferenciam dos historiadores sociais, dos historiadores de arte ou dos críticos de arte:[2] essa constatação conserva em parte, ainda hoje, sua pertinência.

A SOCIOLOGIA DOS SOCIÓLOGOS DA ARTE

Antes de mais nada, quem são os sociólogos da arte? Essa questão admite dois tipos de resposta: histórica, em termos de genealogia, e sociológica, em termos de estatuto profissional. Comecemos por esta última, tentando nos localizar na situação atual da disciplina: uma breve sociologia institucional dos sociólogos da arte constitui a melhor introdução à diversidade das tradições intelectuais que aí se entrecruzam.

Os sociólogos da arte encontram-se, em primeiro lugar, na universidade: é sua origem mais antiga. Paradoxalmente, não é em sociologia que se tem mais oportunidades de encontrá-los, mas sobretudo em história da arte ou em literatura – índice eloqüente da influência do objeto sobre a disciplina. Nesse contexto, trata-se principalmente de uma sociologia de comentário, muitas vezes centrada nas obras, de que propõe interpretações. Mantém ligações estreitas com a história, a estética, a filosofia e até mesmo a crítica de arte. Seus resultados são publicados em revistas ou obras erudi-

2 BARNETT, James H. The Sociology of Art. *Burlington Magazine*, p. 198, 1965.

tas. A única revista especializada nesse campo, em língua francesa, é *Sociologie de l'art*, criada nos anos 90.

Muito diferente é a sociologia da arte que se pratica nas instituições de pesquisa, como os serviços ligados aos estudos das grandes administrações – fenômeno existente há pouco mais de uma geração. Nesse caso, a metodologia é essencialmente estatística, e as obras são pouco estudadas: públicos, instituições, financiamentos, mercados, produtores, constituem seus objetos privilegiados. No mais das vezes, a divulgação dos resultados se faz por meio dos relatórios de pesquisa de opinião – a "literatura parda" –, excepcionalmente por obras acessíveis ao público.

Um terceiro lugar é, enfim, o das instituições de pesquisa: institutos ou fundações como o CNRS* e a Escola de Estudos Superiores em Ciências Sociais na França. A produção é variada, indo do comentário erudito à análise estatística; entre os dois, a pesquisa qualitativa – entrevistas, observação – encontra aí seu lugar mais do que na universidade ou nas administrações. Menos dependente das exigências acadêmicas, de um lado, e das demandas sociais de ajuda à decisão, de outro, essa sociologia da arte está relativamente livre tanto das funções normativas (estabelecimento do valor estético), muito presentes nas problemáticas universitárias, como das funções de avaliação, determinantes nos departamentos de estudos. É também, provavelmente, a que menos mal responde aos critérios da pesquisa fundamental, centrada numa função de investigação: razão pela qual, sem dúvida, suas publicações encontram mais eco no seio da disciplina, e, às vezes, fora dela.

Convém ter em mente essas distinções ao abordar a história da sociologia da arte: esta, com efeito, praticamente não conheceu,

---

* CNRS: Centre National de la Recherche Scientifique (Centro nacional de pesquisa científica). (N.T.)

até a última geração, senão o exercício universitário e, o que é mais significativo, raramente nos departamentos de sociologia – quando existentes.

A ESPECIFICAÇÃO DA SOCIOLOGIA

Não há provavelmente nenhum outro campo da sociologia onde coexistam gerações intelectuais, e, portanto, critérios de exigência tão heterogêneos. Em relação à dupla tradição da história da arte, que trata das relações entre os artistas e as obras, e da estética, que trata das relações entre os espectadores e as obras, a sociologia da arte sofre as conseqüências, ao mesmo tempo, de sua juventude e da multiplicidade de suas acepções, refletindo a pluralidade das definições e das práticas da Sociologia.

Além disso, a fascinação que seu objeto freqüentemente exerce, a abundância e a diversidade dos discursos que ele suscita pouco auxiliam o questionamento sobre os métodos, as ferramentas ou as problemáticas. Como construir uma abordagem especificamente sociológica quando se lida com um campo já superexplorado por inúmeros trabalhos (pensemos nas abundantes bibliografias, condenadas pela mínima investigação sobre um autor ou uma corrente já estudada pela história da arte) tão carregado de valorizações?

A arte e a literatura são um bom objeto para a tradição humanista, que gostaria de fazer do sociólogo uma forma acabada do "homem de bem", por que se trata de um objeto valorizante por si mesmo, que interessa *a priori* a quem está familiarizado com os valores cultivados. É justamente isso que faz dele um mau objeto para o sociólogo, ao menos a partir do momento em que este procura antes de tudo não "falar de arte", mas fazer a boa sociologia, que não se desobriga de suas próprias exigências no que se refere às

qualidades de seu objeto. Este, parecendo ser, às vezes, suficiente para justificar o interesse de uma pesquisa, produziu uma série de trabalhos, que não têm outra razão para passar à posteridade senão seu interesse documentário para a história das ciências sociais. E é justamente a esse título que alguns dentre eles serão citados aqui.

Por essa razão, parece-nos absolutamente necessária, em matéria de sociologia da arte, uma especificação clara do que diz respeito propriamente à sociologia – além do interesse que se possa ter por seu objeto. Embora essa preocupação não seja partilhada pelo conjunto dos sociólogos da arte, é ela que guiará nossa apresentação, à medida que os problemas forem sendo levantados.

A ESPECIFICAÇÃO DA ARTE

Outra exigência obrigatória refere-se à delimitação do objeto próprio da sociologia da arte. Ela é freqüentemente confundida com a sociologia da "cultura" ou a ela associada. Esse termo, sabe-se bem, é excessivamente polissêmico, devido ao distanciamento entre a acepção francesa, centrada sobretudo nas práticas relativas às artes, e a acepção anglo-saxônica, mais antropológica, estendida a tudo o que concerne aos costumes ou à civilização numa dada sociedade.[3]

Trataremos apenas do que se refere às "artes" no sentido restrito, a saber, as práticas de criação reconhecidas como tais – é justamente um dos objetivos da sociologia da arte estudar os processos pelos quais tal reconhecimento pode ocorrer, com suas

3 Cf. CUCHE, Denys. *La Notion de culture dans les sciences sociales*. Paris: La Découverte, 1996. (Coll. Repères). (*A noção de cultura nas ciências sociais*. Tradução Viviana Ribeiro. Bauru: Edusc, 1999).

variações no tempo e no espaço. Não trataremos, portanto, nem de lazer, nem de mídia, nem de vida cotidiana, nem de arqueologia, apenas de patrimônio. Tampouco nos interessaremos pela habilidade artesanal, nem pelas formas de criatividade espontâneas – de ingênuos, crianças, alienados –, exceto no caso de elas integrarem as fronteiras da arte contemporânea institucionalizada. Isso não depende, de modo algum, de uma tomada de posição quanto à natureza intrínseca da arte (posição que não é, de resto, competência da sociologia), mas de uma simples delimitação do campo de pertinência deste livro.

As diferentes correntes da sociologia da arte foram até hoje desenvolvidas de forma desigual, ao referir-se às artes plásticas, à literatura, à música, às artes do espetáculo, ao cinema e às artes aplicadas.[4] Por razões de espaço e de legibilidade, este livro concentrar-se-á essencialmente nas três primeiras categorias – as mais estudadas hoje –, com ênfase particular nas artes plásticas, que produziram as pesquisas mais numerosas e mais ricas de novas perspectivas.

Na primeira parte, estaremos interessados na história da disciplina, distinguindo três gerações, ao mesmo tempo cronológicas e intelectuais: a da estética sociológica, a da história social da arte, a da sociologia de pesquisa. Na segunda parte, concentrar-nos-emos nesta última para expor seus principais resultados, em função de suas grandes temáticas: recepção, mediação, produção e obras. Na conclusão, tentaremos destacar as possibilidades levantadas por essa disciplina, para compreender em que ela constitui um verdadeiro desafio à sociologia. Pois se a sociologia da arte tem como missão compreender melhor a natureza

4 Cf. DARRÉ, Yann. *Histoire sociale du cinéma*. Paris: La Découverte, 2000. (Coll. Repères).

da experiência e dos fenômenos artísticos, ela deve também, como conseqüência, levar a Sociologia a refletir sobre sua definição e seus limites.

Parte 1

A HISTÓRIA DA DISCIPLINA

A sociologia é uma disciplina jovem, cuja evolução, em pouco mais de um século, foi muito rápida. Esse fenômeno é ainda mais significativo no que se refere à sociologia da arte. Por essa razão não teria nenhum sentido apresentá-la hoje, de modo global, como disciplina homogênea. Para compreender o que ela é, e para nos situarmos em meio a resultados desiguais e numerosos, é indispensável reconstituir seu histórico. Histórico que entremeará a cronologia – segundo as gerações – com a bagagem intelectual – conforme as problemáticas.

Capítulo 1

DA PRÉ-HISTÓRIA À HISTÓRIA

Uma das dificuldades para definir a sociologia da arte advém do fato de que sua principal origem não se situa na história da disciplina sociológica.

A FRACA CONTRIBUIÇÃO DA SOCIOLOGIA

Os fundadores da sociologia concederam um lugar marginal à questão estética. Émile Durkheim abordou a questão da arte apenas por ela constituir, a seus olhos, uma mudança da relação com a religião (DURKHEIM, 1912).* Max Weber, em um texto inacabado de 1910 sobre a música, atribuía as diferenças estilísticas à história do processo de racionalização e aos recursos técnicos, assentando as bases de uma sociologia dos instrumentos musicais.

---

* As referências entre parênteses remetem à bibliografia no final da obra.

Apenas Georg Simmel, na mesma época, levou um pouco mais longe a investigação. Em seus escritos sobre Rembrandt, Michelangelo e Rodin (SIMMEL, 1925), tentava colocar em evidência o condicionamento social da arte, notadamente nas relações com o cristianismo, e a influência das visões do mundo sobre as obras. Evocava, sobretudo, a afinidade existente entre o gosto pela simetria e as formas de governo autoritárias ou as sociedades socialistas; a assimetria estaria associada às formas liberais do Estado e ao individualismo.

Não é certamente por acaso que, entre esses sociólogos das origens, aquele que se debruçou mais sobre a arte é o que está também mais próximo do que se poderia chamar de "história cultural". A obra de Simmel situa-se, portanto, na periferia da sociologia acadêmica.[1] Trata-se de uma tendência recorrente: quanto mais nos aproximamos da arte, mais nos distanciamos da sociologia para caminhar em direção à história da arte, disciplina há muito mais tempo devotada a esse assunto. Na fronteira dessas duas disciplinas, situa-se o que se pode chamar de "história cultural da arte", e é dela que provêm os trabalhos que, retrospectivamente, poderão ser relidos como premissas de uma sociologia da arte. Esses trabalhos não tinham, entretanto, essa denominação nem tal ambição, voltados que estavam para um desenvolvimento das disciplinas a que pertenciam, a história e a história da arte.

1 Cf. VANDENBERGHE, Frédéric. *La Sociologie de Simmel*. Paris: La Découverte, 2000. (Coll. Repères).

A TRADIÇÃO DA HISTÓRIA CULTURAL

A história cultural esteve muito presente nas origens da sociologia da arte. Essa corrente apareceu a partir do século 19. Em *La Civilisation de la Renaissance en Italie,* de Jacob Burckhardt (1860), era tanto ou mais questão de contexto político e cultural do que de arte propriamente dita. Os historiadores de arte ingleses, John Ruskin e, sobretudo, William Morris (1878) se interessaram pelas funções sociais da arte e pelas artes aplicadas. Na França, Gustave Lanson (1904), à semelhança de Durkheim, tentou dar uma orientação sociológica à história literária, militando por uma abordagem empírica, indutiva, construída a partir dos fatos, mais do que pelas grandes sínteses especulativas. No século 20, entretanto, é sobretudo na Alemanha e na Áustria do entreguerras que a história cultural da arte vai encontrar extraordinário desenvolvimento.

Assim, em 1926, um jovem historiador, Edgar Zilsel, publica *Le Génie. Histoire d'une notion, de l'Antiquité à la Renaissance,* que reconstitui, abarcando alguns séculos, as mudanças da idéia de gênio entre os diferentes domínios da criação e da descoberta – poetas, pintores e escultores, sábios inventores, grandes exploradores... Ele mostra, particularmente, como o valor, atribuído inicialmente às obras, tende a ser imputado à pessoa do criador; e como o desejo de glória, considerado hoje como um objetivo impuro para um artista, era uma motivação perfeitamente admitida na Renascença.

Essa problemática retomava, sob um outro ângulo, uma questão já estudada por Otto Rank em *Le Mythe de la naissance du héros* (1909), e que Max Scheler colocará novamente em apreciação um pouco mais tarde, propondo com *Le Saint, le Génie, le Héros* (1933), uma sugestiva tipologia dos grandes homens, recolocando

o artista no conjunto do processo de singularização e de valorização dos seres considerados excepcionais. Na mesma perspectiva, Ernest Kris e Ottó Kurz publicaram, em 1934, uma outra obra, que se tornou famosa e permanece até hoje inigualável em seu gênero: *L'Image de l'artiste. Légende, mythe et magie* é uma pesquisa sobre as representações do artista, por meio de um estudo das biografias e das intenções recorrentes, sugerindo um imaginário coletivo – "heroicização", dom inato, vocação precoce, magia da arte pelo virtuosismo do artista e o poder sobrenatural das obras. Aqui não há projeto explicativo, enfoque das obras de arte, tampouco visão crítica ou desmistificadora, mas apenas a colocação em evidência de um imaginário coletivo constituído sobre a arte interessa aos autores, em uma diligência quase antropológica que será, infelizmente, tão rapidamente fechada quanto foi aberta, certamente para duas gerações.

É igualmente à história cultural da arte que se prende a obra polimorfa do mais célebre historiador de arte alemão, no século 20, Erwin Panofsky. Trabalhando na Alemanha do entreguerras, depois nos Estados Unidos, ele nunca se considerou um sociólogo, mas foi incorporado mais tarde à sociologia da arte graças ao posfácio de Pierre Bourdieu para a tradução francesa, em 1967, de sua obra *Architecture gothique et pensée scolastique* (1951).

Nessa obra, Panofsky coloca em evidência a homologia, ou seja, a identidade de estrutura entre as formas arquiteturais e a organização do discurso erudito na Idade Média. Da mesma forma, em *Galilée critique d'art* (1955a), revelava a homologia entre os concepções estéticas de Galileu e suas posições científicas, mostrando como as primeiras, modernas para sua época, impediram-no paradoxalmente de descobrir antes de Kepler o caráter elíptico da trajetória dos planetas. Por outro lado, uma das grandes contribuições

de Panofsky à interpretação das imagens reside na diferenciação de três níveis de análise: icônica (a dimensão propriamente plástica), iconográfica (as convenções pictóricas, que permitem sua identificação), iconológica (a visão do mundo subentendida pela imagem)

A perspectiva segundo Erwin Panofsky

Em um dos seus primeiros livros, *La perspective comme forme symbolique* (1932), ele analisava o uso da perspectiva como materialização de uma filosofia do espaço, reenviando a uma filosofia das relações no mundo.

Segundo a teoria tradicional, não havia perspectiva antes de a Renascença inventar a perspectiva linear central, correspondendo a uma visão objetiva, naturalista. Panofsky sustenta que existia na Antigüidade uma perspectiva curvilínea angular (ou trigonométrica), correspondendo a uma visão empírica, subjetiva, a que certos artistas darão continuidade na Renascença. Desenvolve-se paralelamente, durante a Idade Média, um sistema perspectivo linear, correspondendo não a uma objetividade naturalista, mas a uma "visão do mundo", uma "forma simbólica" particular, integrando notadamente a noção de infinito. Essa perspectiva, que se tornou para nós "natural", constitui, por assim dizer, um processo de "racionalização" da visão, para retomar aqui uma problemática weberiana:

"Além de ela ter permitido à arte elevar-se à categoria de 'ciência' (e para a Renascença, correspondia a elevar-se)", essa conquista da perspectiva linear central "leva tão longe a racionalização da impressão visual do sujeito que, a partir de então, precisamente essa impressão subjetiva pode servir de fundamento para a construção de um mundo da experiência solidamente fundado e, ainda assim, 'infinito', no sentido absolutamente moderno do termo. ... Na verdade, havia-se conseguido operar a transposição do espaço psicofisiológico em espaço matemático, em outros termos, a objetivação do subjetivo" (*La Perspective comme forme symbolique*, Minuit, 1975, p. 159).

– este terceiro nível permitindo um relacionamento das obras com as "formas simbólicas" de uma sociedade (PANOFSKY, 1955b).

A abundante obra de Panofsky se estende bem além de uma visão "sociológica", que não se manifesta – mas já é considerável – a não ser na colocação em evidência das relações de interdependência entre o nível geral de uma "cultura" e aquele, particular, de uma "obra". O ponto de intersecção com a sociologia da arte é, de fato, mínimo, mas a fascinação exercida pela mistura de rigor erudito e elevação de visão, tão atípica em Sociologia quanto em história da arte, faz de Panofsky um modelo intelectual, para além das afiliações disciplinares. Ele mostra, de qualquer modo, que não se pode tornar exageradamente rígida a fronteira entre história da arte e sociologia.

TRÊS GERAÇÕES

Não foi, portanto, nem na sociologia propriamente dita, nem na história cultural que foram recrutados, no início, os que declaram ou reconhecem fazer sociologia da arte. Esta nasceu entre os especialistas de estética e de história da arte, preocupados em operar uma evidente ruptura com o enfoque tradicional sobre o binômio artistas/obras, introduzindo nos estudos sobre a arte um terceiro termo "a sociedade". Novas perspectivas apareceram e, com elas, uma nova disciplina. Mas há muitas maneiras de experimentar as possibilidades que se oferecem, podem-se distinguir três principais tendências, em que se cruzam gerações intelectuais, origens geográficas, afiliações disciplinares e princípios epistemológicos.

Interessar-se pela arte *e* pela sociedade é, em relação à estética tradicional, o momento fundador da sociologia da arte. Os progressos realizados pela disciplina durante meio século, apresen-

ta-se-nos hoje como pertencente a uma tendência relativamente datada, que seria preferível chamar de *estética sociológica*. Essa preocupação, em favor do elo entre arte e sociedade, emergiu na estética e na filosofia da primeira metade do século 20, na tradição marxista e entre historiadores de arte atípicos por volta da Segunda Guerra Mundial. Com raras exceções, ela tomou a forma essencialmente especulativa, de acordo com a tradição germânica, de onde ela provém com maior freqüência. É a esta "estética sociológica" que se referia principalmente o que, por muito tempo, foi ensinado nas universidades sob o título de "sociologia da arte".

Uma segunda geração, surgida por volta da Segunda Guerra, provém dos historiadores de arte e de uma tradição muito mais empírica, particularmente desenvolvida na Inglaterra e na Itália. Mais do que procurar lançar pontes entre "a arte" e "a sociedade", esses adeptos da investigação documentada consagraram-se a recolocar concretamente a arte *na* sociedade. Pois não há entre elas uma exterioridade que seria preciso reduzir ou denunciar, mas uma relação de inclusão a explicitar. Sucedendo à estética sociológica, esta segunda corrente, que se pode denominar *história social da arte*, permitiu dublar ou substituir a tradicional questão dos autores e das obras pela dos contextos em que evoluem. Menos ambiciosos ideologicamente que seus predecessores, porque eles não têm pretensão nem a uma teoria da arte, nem a uma teoria do social, esses "historiadores sociais" não deixaram de obter um grande número de resultados concretos e duradouros, que enriquecem consideravelmente o conhecimento histórico.

Surgida nos anos 60, uma terceira geração emerge, dessa vez de uma tradição bem diferente. Trata-se da sociologia de pesquisa, que se desenvolveu graças aos métodos modernos provenientes da estatística e da etnometodologia. A França e os Estados Unidos foram seus principais centros, e a universidade não tem

aqui mais do que um papel secundário. Esta terceira geração partilha com a precedente a habilidade da pesquisa empírica, aplicada não ao passado e com recurso aos arquivos, mas à época presente, com a estatística, a econometria, as entrevistas, as observações. A problemática também mudou, pois não se consideram mais a arte *e* a sociedade, como os teóricos da primeira geração; nem mesmo a arte *na* sociedade, como os historiadores da segunda geração; mas a arte *como* sociedade, isto é, o conjunto das interações dos autores, das instituições, dos objetos, evoluindo juntos de modo a fazer existir o que chamamos comumente "arte".

A arte não é mais o ponto de partida do questionamento, mas o ponto de chegada. Pois o que interessa à pesquisa não é interior à arte (abordagem tradicional "interna", centrada nas obras), nem exterior a ela (abordagem socializante "externa", centrada nos contextos). Interessa o que a produz e o que ela mesma produz – como qualquer elemento de uma sociedade, ou mais precisamente, como dizia Norbert Elias, de uma "configuração".[2] Ao menos é para isso que tendem, a nosso ver, as direções mais inovadoras da sociologia da arte recente, substituindo as grandes discussões metafísicas (a arte ou o social, o valor intrínseco das obras ou a relatividade dos gostos) pelo estudo concreto das situações.

Estética sociológica, história social da arte, sociologia de pesquisa são denominações que, na realidade, se apresentam menos compartimentadas, e os recortes ou recuperações são numerosos. Cada uma dessas "gerações" será apresentada em traços gerais, de modo a tornar mais perceptíveis as diferenças essenciais.

---

2 Cf. HEINICH, N. *La Sociologie de Norbert Elias*. Paris: La Découverte, 1997. (Coll. Repères) (*A Sociologia de Norbert Elias*. Bauru: Edusc, 2001).

Capítulo 2

PRIMEIRA GERAÇÃO: ESTÉTICA SOCIOLÓGICA

Norbert Elias conta em sua autobiografia uma de suas primeiras intervenções como sociólogo. No salão de Marianne Weber, ele apresentou uma conferência em que explicava o desenvolvimento da arquitetura gótica não como uma preocupação de elevação espiritual, que a altura dos campanários teria encorajado, mas como uma concorrência entre cidades, ciosas de afirmar seu poder pela visualização de seus locais de culto.[1] Vê-se nesse trabalho uma mudança que deu origem à sociologia da arte, pois substitui as tradicionais interpretações espiritualistas ou estéticas (a religiosidade, o gosto) por uma explicação das causas exteriores à arte e menos "legítimas", menos valorizadoras, porque determinadas pelos interesses materiais ou mundanos. Desautonomização (a arte não pertence apenas à estética) e desidealização (ela não é um valor absoluto) constituem os dois momentos fundadores da sociologia da arte,

1 Cf. HEINICH, N. *La Sociologie de Norbert Elias*. Paris: La Découverte, 1997. (Coll. Repères) (*A Sociologia de Norbert Elias*. Bauru: Edusc, 2001).

apoiados numa crítica mais ou menos explícita da tradição estética, sinônimo de elitismo, de individualismo e de espiritualismo.

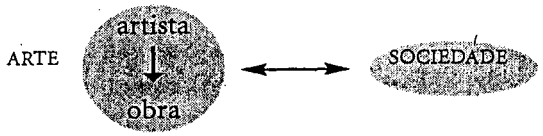
As causalidades externas invocadas pela sociologia da arte podem ser de diferentes ordens. Aquela evocada por Elias é de ordem propriamente "social", no sentido de que ela repousa em interações entre grupos. Outros autores invocam causalidades mais materiais – econômicas, técnicas –, ou mais culturais – visões do mundo, formas simbólicas próprias de toda uma sociedade. Esses diferentes extratos explicativos confirmam tradições intelectuais, ilustradas por referências aos autores mais famosos e a suas obras mais significativas.

A idéia de uma determinação extra-estética tem seus antecedentes na Filosofia. A partir do século 19, Hippolyte Taine (1865), visando a aplicação à arte do modelo científico, afirmava que arte e literatura variam de acordo com a raça, o meio, o momento, insistindo, num grande impulso positivista, na necessidade de conhecer o contexto, "o estado dos costumes e o espírito do país e do momento", a "ambiência moral", que "determinam" a obra de arte. Mais tarde, Charles Lalo (1921) lançará as bases de uma estética sociológica, distinguindo, na "consciência estética" os fatos "inestéticos" (por exemplo, o assunto de uma obra) e os fatos "estéticos" (por exemplo, suas propriedades plásticas). Afirmando que "não se admira a Vênus de Milo porque ela é bela; ela é bela porque é admirada", ele operava uma viravolta análoga àquela que Marcel Mauss havia inaugurado vinte anos antes com sua teoria da magia, em que a eficácia do ato mágico torna-se a conseqüência e não a causa da crença dos indígenas no poder do mágico.[2]

---

2 MAUSS, M. *Sociologie et anthropologie*. Paris: PUF, 1950. (*Sociologia e antropologia*. Tradução Lamberto Puccinelli. São Paulo: Epu; Edusp, 1974. 2 v.).

A ARTE *E* A SOCIEDADE



A TRADIÇÃO MARXISTA

Com a tradição marxista, a questão da arte, tornada explicitamente "sociológica", constituiu-se numa possibilidade essencial para pôr em prática as teses materialistas. Entretanto, não foi na obra de Marx que os pensadores, que dela se prevalecerão, puderam encontrar uma sociologia da arte. Somente alguns parágrafos da *Contribution à une critique de l'économie politique* (1857) abordam as questões estéticas, pela constatação – paradoxal nessa perspectiva – do "eterno charme" que a arte grega continua a exercer, sugerindo uma falta de relação entre "certas épocas de florescimento artístico" e o "desenvolvimento geral da sociedade".

Caberá ao russo Georges Plekhanov lançar as bases de uma aproximação marxista da arte, apresentada como elemento da "superestrutura", determinada pelo estado, e da "infra-estrutura" material e econômica de uma sociedade. O húngaro Georges Lukacs proporá uma aplicação menos mecânica, considerando que o "estilo de vida" de uma época é o que estabelece o liame entre as condições econômicas e a produção artística. Em sua obra *Théorie du roman* (1920), ele relaciona particularmente os diferentes gêneros romanescos com as grandes etapas da história ocidental. Em *Littérature, philosophie, marxisme* (1922-1923), faz uma releitura da literatura pelas lutas do proletariado e da burguesia, analisando o

ritmo estilístico como um reflexo da relação que uma sociedade mantém com o trabalho, e fazendo o elogio do realismo literário como o único capaz de reconstituir a vida social na sua totalidade.

Na França, Max Raphaël também tenta, a partir de 1933, uma aproximação marxista das questões estéticas (*Marx, Proudhon, Picasso*). Mais tarde, inscrevendo-se na sociologia literária, inaugurada por Lukacs, Lucien Goldmann conseguirá compor uma obra pessoal.

O *Deus escondido* de Lucien Goldmann

Goldmann levará em consideração críticas feitas às análises marxistas, acusadas de postular uma ligação mecânica demais e abstrata demais entre as "infra-estruturas" econômicas e as "superestruturas" culturais. Desse modo ,ele multiplicará os intermediários entre esses dois níveis, destacando, ao mesmo tempo, a "visão de mundo" de um grupo social e a "estrutura literária" de uma obra (GOLDMANN, 1964).

Em *Le Dieu caché* (1959), ele parte da filosofia de Pascal e das tragédias de Racine para pôr em evidência uma "estrutura", a "visão trágica" do mundo, própria do jansenismo do século 17. De acordo com essa análise, Racine e Pascal exprimem a "visão de mundo" de uma nova classe social, a nobreza de robe, que, contrariamente à nobreza de corte, é ao mesmo tempo economicamente dependente da monarquia e oposta a ela no plano ideológico e político. Explica-se assim sua "visão trágica" do mundo, dilacerada entre dois pólos: de um lado, a ética do absolutismo e da fé, e de outro, a ética individualista e racionalista.

No que se refere às artes da imagem, a análise marxista encontrou suas principais aplicações entre os historiadores de arte ingleses. Em *Art and Industrial Revolution* (1947), Francis Klingender examina as ligações entre a produção pictórica e a revo-

lução industrial, advinda a partir do século 18, considerando as obras menos como reflexos do que como participantes dessa revolução e os artistas como protagonistas do processo. Em *Florence et ses peintres* (1948), Frederick Antal questiona-se sobre a coexistência no século 15, num mesmo contexto, de obras muito diferentes no plano formal, como as madonas pintadas por Masaccio e por Gentile Da Fabriano, umas muito progressistas e outras retrógradas. Vê aí o reflexo da diversidade das concepções de mundo das diferentes classes sociais, numa época de florescimento das classes médias e de uma grande burguesia comerciante e financeira, que privilegiava a racionalização e a matematização dos modos de representação.

Na mesma época, Arnold Hauser propõe, em vários volumes, uma explicação de toda a história da arte a partir do materialismo histórico, interpretando as obras de arte como um reflexo das condições socioeconômicas, por exemplo, o maneirismo como expressão da crise religiosa, política e cultural da Renascença (HAUSER, 1951). Hauser constitui sem dúvida um dos exemplos mais caricaturais em matéria de análise marxista, e praticamente sobrevive hoje na história intelectual como testemunha do que pode ser uma relação muito mais ideológica do que científica com o seu objeto. Foi criticado sob vários aspectos: seu modo monolítico de tratar as épocas (contrariamente a Antal, mais sensível às dissonâncias); a prioridade de princípio que ele atribui às obras, consideradas como tais e isoladas de seus contextos, em detrimento das condições de produção e recepção; a utilização de categorias estéticas preestabelecidas – "maneirismo", "barroco" – tendendo a fazer da arte um dado transistórico.

O violento questionamento dessa abordagem marxista por um outro historiador de arte inglês, Ernest Gombrich (1963), é revelador do ceticismo que suscitam tais análises nos especialistas, independentemente de toda afiliação ideológica. A instauração de

uma relação de causalidade entre entidades tão particulares quanto uma obra de arte e tão gerais quanto uma classe social é, com efeito, uma operação fadada ao fracasso, pois se pretende um conhecimento da realidade e não uma demonstração dogmática. Mais preocupados em demonstrar a validade de um princípio de análise do que em aprofundar, verdadeiramente, a compreensão de um objeto, apenas a persistência desse tipo de relação com a produção intelectual pode explicar a publicação de histórias da arte marxistas até os anos 70; é o que ocorre na obra de Nicos Hadjinicolaou, *Histoire de l'art et lutte des classes* (1973), que considera as obras de arte como instrumentos na luta das classes e interpreta-as como "ideologias imagéticas" – o estilo de Masaccio, por exemplo, sendo analisado como típico da burguesia mercantil de Florença, mesclando religiosidade e racionalidade.

A ESCOLA DE FRANKFURT

Paralelo à corrente marxista, surgiu, nos anos 30, um conjunto de ensaios sobre a arte, elaborados por filósofos alemães e reagrupados mais tarde sob a denominação de "escola de Frankfurt" (que contou particularmente com Sigfried Kraucauer, que abordou o cinema, e também com Max Horkheimer, Franz Neumann ou Herbert Marcuse, além de Theodor Adorno e Walter Benjamin). Essa corrente é, do ponto de vista da sociologia da arte, ambígua. Por um lado, ela põe em relevo as relações entre a arte e a vida social, na medida em que as coloca no centro de suas reflexões, insistindo, conseqüentemente, na dimensão "heteronômica" da arte, ou seja, em que ela obedece a determinações não exclusivamente artísticas. Mas, por outro lado, ela se distancia da tradição marxista e, de modo mais geral, dos fundamentos desidealizantes

da sociologia da arte, por sua exaltação da cultura do indivíduo, acrescida da estigmatização do "social" e das "massas".

Também Theodor Adorno, em *Philosophie de la nouvelle musique* (1958), apresenta a música como um fato social no qual, por exemplo, o modernismo moderado de Stravinsky, bem integrado à "ideologia dominante", opõe-se ao radicalismo de Schönberg, aliando autonomização da arte e subversão ideológica. Em suas *Notes sur la littérature* (1958), considera a arte e a literatura como instrumentos de crítica da sociedade, exercendo uma força "de negatividade" pelo simples fato de existirem. Mais tarde, em *Théorie esthétique* (1970) defenderá a autonomia da arte e do indivíduo contra a "massificação". Quanto a Walter Benjamim, sua obra

A aura de Walter Benjamin

Em seu célebre ensaio sobre "L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique" (1936), Benjamin propõe uma reflexão criativa sobre os efeitos das inovações técnicas, no caso a fotografia, na percepção da arte. Ao mesmo tempo que havia uma extensão da recepção de massa, produzir-se-ia uma perda da "aura" da obra de arte (a fascinação particular devida a sua unicidade), e uma desritualização da relação com a obra, com a transformação do "valor cultural" (religioso, pré-estético) em "valor de exposição" (artístico).

Esse conjunto de argumentos corre o risco, entretanto, de ocultar o fato de que essas técnicas de reprodução são justamente a condição de existência dessa aura: é porque a fotografia multiplica as imagens que os originais ganham um status privilegiado. Em vez de ressaltar o caráter socialmente construído do conceito de autenticidade, Benjamim o transforma numa característica substancial das obras, restringindo o que teria podido constituir um raciocínio sociológico sobre uma temática normativa e reativa, diante dos efeitos de uma democratização cultural que só pode prejudicar um esteta progressista.

tenta convergir o ideal progressista e os fenômenos culturais – dois valores próprios dos precursores políticos e artísticos – analisando a arte e a cultura como um meio de emancipação das massas frente à alienação imposta pela sociedade.

A SOCIOLOGIA DE PIERRE FRANCASTEL

Uma última corrente, contemporânea dos historiadores marxistas e dos filósofos da escola de Frankfurt, provém da própria história da arte. Mas ela não é mais compreendida como historiografia dos artistas e das obras, nem como síntese geral das grandes escolas estéticas. Trata-se de evidenciar como a arte pode ser a reveladora – e não mais, como na tradição marxista, o efeito – de realidades coletivas, visões de mundo (*Weltanschauungen*) ou "formas simbólicas", segundo a linguagem do filósofo alemão Ernest Cassirer. Essa corrente também tem seus antecedentes filosóficos. Na França, no final do século 19, Jean-Marie Guyau (1889) defendia uma abordagem vitalista, criticando o determinismo de Taine em prol de uma exaltação das potências extra-estéticas da arte.

A história da arte "sociologizante" foi ilustrada na França por Pierre Francastel, notadamente em *Peinture et société* (1951) e em *Études de sociologie de l'art* (1970). Como historiador de arte, ele parte de preocupações formalistas, privilegiando a análise dos estilos em pintura ou escultura. Mas em lugar de se ater, como faz a história da arte tradicional, a sua identificação, a sua análise interna, ao estudo das influências, ele tenta relacioná-las com a sociedade de sua época. É, potencialmente, uma história das mentalidades a partir das grandes obras da história da arte que se apresenta assim, graças a essa reviravolta, fazendo da arte não o reflexo de

suas condições de produção, mas a criadora das visões de mundo que lhe são contemporâneas.

"Nova concepção geral da vida", "mudanças de atitude que a sociedade adota em relação ao mundo exterior", "modificação da existência quotidiana", "quadros sociais e intelectuais da humanidade". O alto grau de generalidade dessas formulações indica, mesmo assim, os limites da abordagem "sociológica" de Francastel. Com

Francastel, da arte ao social

Em *Art et technique* (1956), em que enfatiza as condições materiais e técnicas da produção artística, Francastel afirma que a arte não é, como quer a tradição marxista, um "reflexo", mas "uma construção, um poder de ordenar e de prefigurar. O artista não traduz, ele inventa. Nós estamos no domínio das realidades imaginárias". Como resumirá Roger Bastide em *Art et Société* (1945 e 1977) "a análise sociológica da obra de arte não é mais uma sociologia-fim, mas uma sociologia-método", que nos permite compreender melhor não os determinantes sociais da arte, mas a construção estética da experiência coletiva: a paisagem pintada não é o reflexo das estruturas sociais, porque é o pintor que fabrica a natureza que ele representa, sendo a arte a razão pela qual se elaboram as estruturas mentais.

Assim, a partir de seu estudo sobre *La Sculpture de Versailles* (1930), ele sugere que se os artistas se submetem às influências da sociedade em que vivem, mas eles agem também sobre ela. A arte possui "um notável valor de informação" para o sociólogo: ela é um "instrumento de escol para descobrir as molas escondidas das sociedades: como os homens se sugestionam; como eles criam necessidades; como se estabelecem as ligações tácitas de conivência sobre as quais repousam a compensação das forças e o governo dos homens". A arte torna-se um documento para melhor conhecer a sociedade, como resume ainda Bastide: "Partimos de uma sociologia que busca o social na arte e chegamos a uma sociologia que vai, pelo contrário, do conhecimento da arte ao conhecimento do social".

relação às exigências intelectuais e aos meios de investigação de que dispõe, a sociologia atual se revela terrivelmente datada, testemunhando mais o desejo de abertura de um historiador de arte atípico do que uma contribuição realmente utilizável pelos sociólogos.

É em tal inspiração que se inscrevem as pesquisas do historiador de arte Hubert Damisch. Em *Théorie du nuage* (1972), ele analisa a construção pictórica da oposição entre espaço sagrado e espaço profano a partir da iconografia da nuvem. Esse motivo repetitivo articula, nos painéis da Renascença italiana, o plano inferior da vida terrestre e o plano superior da divindade. Quanto ao sociólogo do teatro Jean Duvignaud, para quem "a arte continua o dinamismo social por outros meios", propõe uma "sociologia do imaginário" (1972). Em sua *Sociologie du théâtre* (1965), ele tenta demonstrar que os grandes períodos do teatro correspondem às grandes mutações de uma sociedade, os dramaturgos cristalizam a inquietude face às mudanças em torno de heróis imaginários.

A arte surge menos determinada do que determinante, reveladora da cultura para cuja construção ela contribui e dela é um produto. Tal perspectiva alia a idealização tradicional da estética – os poderes da arte – com a desautonomização sociológica – seu liame com a sociedade –, mas sem a dimensão politicamente engajada da escola de Frankfurt. Estamos na fronteira entre história da arte e sociologia, da mesma forma que a escola de Frankfurt estava na fronteira entre filosofia e sociologia.

Se Francastel apresenta-se como "sociólogo", essa qualificação só é pertinente do ponto de vista da história da arte, cujas fronteiras ele estende. Do ponto de vista da sociologia, não aborda a metodologia e as referências conceituais próprias dessa disciplina (o que era igualmente o caso das principais correntes dessa primeira geração), nem uma concepção estratificada da sociedade, vista não como um todo, mas como uma articulação de diferentes gru-

pos, classes ou ambientes. Sendo assim, as realidades às quais se presume que a arte deva remeter são de ordem menos "social" que "cultural" no sentido amplo.

UMA FASE PRÉ-SOCIOLÓGICA

A primeira geração, a da "estética sociológica", prolongou-se, durante muito tempo, após ter emergido, em proposições essencialmente especulativas. Um exemplo é a inglesa Janet Wolff (1981, 1983), que refletiu sobre a perspectiva materialista e sobre seus limites, especialmente o que se costuma denominar seu "reducionismo", sua tendência a considerar na arte apenas o que pode pôr em evidência determinantes materiais ou sociais. Mas essa abertura intelectual, embora sedutora e inovadora, raramente conduziu a verdadeiras pesquisas. Entre a arte e o social, "o distanciamento que deveria permitir à sociologia compreender a arte, não se firmou ainda, a não ser em intenções", observa Antoine Hennion em sua apreciação da disciplina (1993, p. 90).

Com o recuo do tempo, as diferenças entre as três grandes correntes da estética sociológica aparecem mais claramente. Se elas têm em comum a desautonomização da arte, pela pesquisa das ligações entre arte e sociedade, tratam diferentemente a questão normativa do valor atribuído a seu objeto. Pode-se dizer, esquematicamente, que a tradição marxista alia a heteronomia e a desidealização, "reduzindo" os fatos artísticos a determinações extra-estéticas; a história da arte sociologizante alia a heteronomia e a idealização, creditando à arte poderes sociais. Se a escola de Frankfurt alia, ela também, a heteronomia e a idealização, é apelando, numa perspectiva

política que não é a de Francastel, à autonomização da arte contra a alienação social.

Certamente existe aí uma renovação considerável em relação à tradição estética, e a abertura de um novo campo à sociologia. Mas, para além das diferenças entre essas correntes, permanecem os mesmos pontos fracos, testemunhando uma falta de autonomia do projeto sociológico em relação à história da arte, da música ou da literatura, e também uma fase ainda pouco desenvolvida da própria sociologia. O primeiro ponto fraco consiste num fetichismo da obra, quase sempre colocada – e de preferência sob suas formas mais reconhecidas – no ponto de partida da reflexão. Outras dimensões da experiência estética – o processo criador, o contexto e as modalidades de recepção – são excluídas da investigação. O segundo ponto fraco reside no que se poderia chamar um substancialismo do "social" que, examinado sob não importa qual aspecto (econômico, técnico, categorial, cultural), tende a ser considerado como uma realidade em si mesmo, transcendente em relação aos fenômenos estudados. Encontra-se assim postulada uma disjunção de princípio entre "a arte" e "o social", que só pode criar falsos problemas insolúveis. O terceiro ponto fraco é uma tendência ao causalismo, que consiste en encarar toda reflexão sobre a arte como uma explicação dos efeitos pelas causas, em detrimento de concepções mais descritivas ou analíticas.

Fetichismo da obra, substancialismo do social e reducionismo causal constituem os principais limites epistemológicos dessa geração intelectual – mesmo se ela constituiu em sua época um avanço inovador –, que nos obrigam a refletir sobre a noção de análise sociológica. Esses limites não estão de todo ausentes da segunda nem da terceira geração da sociologia da arte. Mas, visto que esses traços vão passar a partir de agora para um segundo plano, parecem-nos, retrospectivamente, típicos da estética socio-

lógica da primeira geração, daquela que postulando a disjunção para em seguida buscar a relação entre a arte e a sociedade, apresenta-se hoje como uma fase pré-sociológica na história da disciplina. Considerando-se os progressos levados a efeito em seguida, as abordagens tidas durante muito tempo como as "clássicas" da sociologia da arte mudaram de estatuto, elas se tornaram sobretudo as modernizadoras da estética.

Capítulo 3

SEGUNDA GERAÇÃO: HISTÓRIA SOCIAL

A segunda geração, desenvolvida a partir dos anos 50, vai se interessar mais particularmente pela arte *na* sociedade, ou seja, pelo contexto – econômico, social, cultural, institucional – de produção ou de recepção das obras, ao qual são aplicados os métodos de pesquisa da história. Em relação à tradição mais especulativa da primeira geração, esta "história social da arte" caracteriza-se antes de tudo por seus métodos, vale dizer, seu recurso a uma investigação empírica, não subordinada (ou menos do que era entre os autores marxistas) à demonstração de um pressuposto ideológico ou a uma visão crítica.

A ARTE *NA* SOCIEDADE

MECENATO

A segunda geração também teve seus precursores. Martin Wackernagel, a partir de 1938, analisava as relações entre as grandes encomendas, a organização corporativa, a demografia, os públicos, o mercado ou ainda o estatuto da religião (WACKERNAGEL, 1938). A questão do mecenato constitui uma entrada privilegiada na história social da arte, porque alia o projeto explicativo (partir das obras para "explicar" sua gênese ou suas formas) à exterioridade das exigências que pesam sobre os artistas. Essa é a razão pela qual esse tipo de abordagem permanece na estética tradicional, mesmo porque produz resultados apreciáveis.

O historiador inglês Francis Haskell analisa detalhadamente, em *Mécènes et peintres. L'art et la société au temps du baroque italien* (1963), os diferentes tipos de exigências próprias da produção pictórica – localização da obra, tamanho, assunto, materiais, cores, prazo, preços. Ele põe em evidência o mecanismo da formação dos preços, que são menos fixados com antecedência, dependendo da relação que se tenha com um mecenas bem situado ou com simples clientes. Na base da escala social, a estandardização dos preços acompanha a dos produtos, enquanto, em oposição, a excepcionalidade dos serviços bem como de seus destinatários autoriza tarifas também excepcionais. Ele confirma igualmente que o gosto pelo realismo cresce com a democratização do público. Enfim, paradoxalmente, mostra que um mecenato compreensivo demais, ao dar carta branca aos artistas, entravou a inovação do período barroco na Itália. A liberdade de criação, permitindo aos artistas apoiar-se em formas comprovadas, não favorece forçosamente a pesquisa de soluções novas, como fazem, por vezes, as exigências que obrigam a driblar as regras impostas.

A questão do mecenato continua sendo um tópico de pesquisa importante para a história social da arte. Assim, mais recentemente, o historiador de arte holandês Bram Kempers (1987), especialista do Quattrocento (o século 15, da Renascença italiana), escolheu colocar em evidência as diferenças econômicas, políticas e estéticas entre as várias e grandes categorias do mecenato: as ordens mendicantes, a República de Siena, as grandes famílias florentinas, assim como os cursos de Urbino, de Roma e de Florença.

INSTITUIÇÕES

"Comecei pouco a pouco a perceber que se podia conceber uma história da arte não tanto em termos de mudanças estilísticas, mas de mudanças nas relações entre o artista e o mundo que o cerca", explicava Nicolaus Pevsner, autor de uma obra pioneira sobre as academias, surgida durante a Segunda Guerra Mundial (PEVSNER, 1940). Ele dava início a uma história institucional da arte que resultaria, em seguida, em trabalhos notáveis e – o que é excepcional nesse campo – utilizáveis ainda hoje.

Na França, deve-se a Bernard Teyssèdre (1957) a reconstituição minuciosa dos planos secundários institucionais dos primeiros debates acadêmicos, originados com a criação da Academia Real de pintura e escultura em 1648, e o surgimento concomitante de um pequeno círculo de especialistas em arte, que se defrontaram, no reinado de Luís XIV, particularmente a propósito da preeminência do desenho ou da cor, no momento em que se desencadeava a propósito da literatura a disputa entre os Antigos e os Modernos. Nos Estados Unidos, Harrison e Cynthia White (1965) se interessaram também pela situação da pintura francesa no século 19, o resultado é uma obra que permanece um modelo do gêne-

ro. Utilizando – coisa rara – o tratamento estatístico de diferentes categorias de arquivos, colocaram em evidência o descompasso entre, de um lado, a rotinização e o elitismo acadêmicos que colocavam as instituições de pintura (escola, concursos, júris, recompensas...) sob a dependência de um pequeno número de pintores idosos e conservadores, e, de outro, o aumento do número de pintores e das possibilidades do mercado. Esse descompasso explica especialmente que as novas formas de expressão – realismo e, sobretudo, impressionismo – não puderam emergir senão pela ruptura violenta com o sistema vigente. Essas conclusões terão uma confirmação e um aprofundamento com o estudo do sistema acadêmico francês no século 19, realizado, numa perspectiva mais estritamente institucional, pelo historiador de arte inglês Albert Boime (1971).

Mais recentemente, são as administrações da cultura, suas origens e seu funcionamento que motivaram os trabalhos dos historiadores franceses, de Gérard Monnier (1995) a Pierre Vaisse (1995). Os museus também têm atualmente seus historiadores, como Dominique Poulot (1997), que estuda, a partir da Revolução Francesa, o desenvolvimento conjunto dos museus, do sentimento nacional e da noção de patrimônio.

CONTEXTUALIZAÇÃO

De um modo geral, numerosos historiadores de arte se debruçaram sobre o contexto de produção ou de recepção das obras. Alguns insistem na dimensão material. O americano Millard Meiss propôs ver na grande peste do século 14 uma condição externa determinante para a produção pictórica na Toscana, sublinhando o retorno à religiosidade após a epidemia, e seu uso pelos conservadores políticos e religiosos contra a arte humanista (MEISS, 1951).

Outros trabalham ao mesmo tempo as dimensões material e cultural. Assim, na França, Georges Duby explica o surgimento de novas formas artísticas no século 14 pela interação de três fatores, partindo do mais material para o mais cultural: as mudanças geográficas na distribuição das riquezas, com o aparecimento de novos tipos de clientes; as novas crenças e mentalidades, com a difusão da cultura cortesã; e a dinâmica própria das formas expressivas, que impõe também ela a busca de soluções realmente plásticas (DUBY, 1976).

Pela leitura desses diferentes trabalhos, contata-se que, alcançado certo grau de fineza de investigação, a perspectiva estritamente materialista deve ceder lugar a parâmetros menos econômicos, ou menos "heteronômicos", e que respeitem mais a especificidade das determinações próprias da criação, ou mais "autônomos". Mais que o contexto material, foi a valorização do contexto cultural que alimentou os trabalhos mais produtivos da história social da arte, na via aberta pela "história cultural" evocada no primeiro capítulo.

Os historiadores tanto quanto os historiadores de arte contribuíram grandemente para esclarecer a questão do contexto cultural. Na Grã-Bretanha, Raymond Williams (1958) estudou especialmente a genealogia do aparecimento dos termos culturais, as mudanças na natureza da relação autor e público, ou ainda a emergência de uma autonomia do autor. Peter Burke debruçou-se, numa perspectiva pluridisciplinar, sobre o funcionamento do "sistema da arte" no interior da sociedade (BURKE, 1972), e sobre a cultura popular, de que reconstituiu as formas de transmissão, os gêneros específicos, os protagonistas e as transformações (BURKE, 1978). Outro inglês, Timothy Clark, interessou-se pela França do século 19. Num primeiro momento (CLARK, 1973), referente ao período 1848-1851, estudou as relações entre os artistas (especialmente Courbet, Daumier, Millet) e a política, de modo a colocar em evidência as conotações ideológicas de suas obras. Mais tarde

(CLARK, 1985), dedicou-se a reconstituir minuciosamente o contexto parisiense de Manet e seus sucessores. Da mesma forma, no quadro de uma história social da literatura, o francês Christophe Charle (1979) estuda as relações de força entre "escolas" literárias e entre gêneros, na segunda metade do século 19.

Contrariamente à maioria dos historiadores de arte marxistas da primeira geração, esses "historiadores sociais" praticam as análises em série, consagradas a fenômenos claramente delimitados e passíveis de serem documentados com precisão. É também o caso de historiadores de arte, que abriram suas problemáticas a preocupações do tipo "social", como os americanos Meyer Schapiro (1953) ou Ernest Gombrich (1982), que multiplicaram as análises sobre investigações "microssociais" – mecenato, gêneros de arte, crítica de arte, relações entre artistas e clientes... Em seu artigo de 1953, sobre "La notion de style", Schapiro generaliza sua abordagem, analisando o estilo como um traço de união entre um grupo social e um artista particular. Propondo uma história dessa noção, do mais geral (a época) ao mais particular (a "mão"), ele mostra como as constantes estilísticas, para além dos quadros sociais, têm um papel nos nacionalismos e racismos culturais na Europa.

Na Itália, a corrente da "micro-história" permitirá o encontro dos historiadores de arte abertos à sociologia, como Enrico Castelnuovo (1976) e de historiadores, como Carlo Ginzburg (1983). Um e outro examinarão, por exemplo, em um artigo sobre "Centro e Periferia", a interdependência entre centros e periferias no mundo da arte, e a transformação da periferia espacial em atraso temporal, repensando as individualidades e os estilos não mais no espaço de concorrência entre "grandes nomes" do "museu imaginário" dos especialistas, mas no interior de um campo de relações efetivas entre pequenos e grandes centros, locais de atração ou de resistência à mobilidade. O artigo foi publicado em 1979, em *Storia sociale dell'arte italiana*, da editora Einaudi, compêndio que reúne os

principais autores da história social da arte internacional. Um empreendimento semelhante surgirá na França a respeito da Idade Média, sob a direção de Xavier Barral I Altet (*Artistes, artisans et production artistique au Moyen Âge*, 1986).

O trabalho de contextualização das práticas artísticas encontrou um dos seus mais brilhantes autores no historiador de

A cultura visual de Michael Baxandall

"A pintura seria ainda algo importante demais para ser abandonada somente aos pintores", resume Baxandall no seu primeiro livro *Painting and experience in Fifteenth-Century Italy* (traduzido em 1985, sob o título *L'Œil du Quattrocento*). Na época, uma pintura era, a seus olhos, "o produto de uma relação social" ao mesmo tempo que um "fóssil da vida econômica".

No primeiro capítulo, ele estuda a estrutura do mercado, pondo em evidência o papel primordial do dinheiro e da encomenda, com as exigências inscritas nas convenções e contratos; mostra também como o cliente, cada vez mais sensível às qualidades próprias do artista, torna-se pouco a pouco menos um comanditário de objetos, e mais um "comprador de talentos".

No segundo capítulo, ele se debruça sobre as disposições visuais dos temas: como era visto um quadro ou qual era a função religiosa das imagens. Ele se interessa pela cultura profana: fisiognomonia (ou significação dos traços fisionômicos), linguagem dos gestos, cenografia, dança, dramas sacros, simbolismo das cores, técnicas de medição e estudo das proporções, aplicações da geometria e da aritmética no comércio.

Por fim, o terceiro capítulo trata da bagagem intelectual, isto é, do "olhar moral e espiritual", por meio da análise do vocabulário de um erudito, Cristoforo Landino. Ele demonstra que a pintura, mais do que um objeto de especulações, pode ser considerada "um material pertinente para a história social".

arte inglês Michael Baxandall. Em *L'Œil du Quattrocento* (1972), ele analisa aspectos inéditos da "cultura visual" da época, ou seja, quadros coletivos que organizam a visão; em *Les Humanistes à la découverte de la composition en peinture, 1340-1450* (1974), estuda o crescimento do interesse dos letrados pelas imagens; em *The Limewood Sculptors of Renaissance Germany* (1981), ele reconstitui o universo dos escultores alemães em madeira, mostrando a ligação entre o medo da idolatria e o desenvolvimento de uma percepção verdadeiramente estética, centrada mais na forma do que no tema.

Essa atenção ao contexto cultural das práticas artísticas está presente também na historiadora americana Svetlana Alpers. Em *L'Art de dépeindre. La peinture hollandaise au XVII^e siècle* (1983), ela observa de perto a cultura visual contemporânea dos grandes pintores holandeses, e especialmente o uso da cartografia. Em *L'Atelier de Rembrandt. La liberté, la peinture, l'argent.* (1988), ela analisa a forma pela qual Rembrandt construiu, de múltiplas maneiras, a recepção de sua obra: personalizando seu estilo pictórico, comprando quadros no mercado (contribuindo para valorizar a pintura em geral), ou colocando seu foco em gêneros considerados menores na época (retratos, cenas de gênero), isto é, pôr os olhos menos no tema do que nas características formais, condição de uma percepção especificamente estética. Dessa forma proclamava-se na prática a excelência da pintura como tal, antecipando as concepções românticas da arte.

Fazer do artista o construtor e não mais apenas o objeto passivo de sua própria recepção, é uma tendência forte da nova história social da arte tal como se desenvolveu nos anos 80. Pode-se encontrá-la particularmente no historiador de arte suíço Dario Gamboni (1989), que desdobra, no caso de Odilon Redon, as modalidades paradoxais pelas quais as artes plásticas, no final do século 19, puderam se libertar de um modelo literário há muito tempo dominante; ou ainda na historiadora inglesa Tia De Nora

(1995), que mostra como as condições da recepção da música de Beethoven, longe de serem dados de sua época aos quais ele tivera de se adaptar, eram um fenômeno evolutivo que ele ajudou a criar, ao mesmo tempo em que criava sua obra.

AMADORES

Eis o que nos leva não mais em direção às origens da produção das obras – o mecenato e o contexto, material e cultural –, mas na direção contrária, abordando sua recepção: recorte útil, embora em parte artificial, resultado do emaranhamento efetivo (ou da "interdependência", para retomar um conceito caro a Norbert Elias) dos atores e das ações dos objetos e dos olhares. Sociologia dos colecionadores e dos públicos de arte, história do gosto, história social da percepção estética são outras tantas entradas possíveis na questão da recepção. Ela permanece numa certa exterioridade em relação às "obras em si mesmas", das quais não pretende explicar nem a gênese nem o valor, mas rompe justamente com a perspectiva explicativa – "explicar as obras" – que durante muito tempo pesou sobre as abordagens do tipo "arte e sociedade", liberando assim novas perspectivas.

Da produção à recepção, é sintomático dessa evolução que, mais de dez anos após a publicação de seu livro sobre o mecenato, seja à questão da recepção que o historiador inglês Francis Haskell tenha consagrado um de seus mais importantes trabalhos sobre as "redescobertas em arte" (*La Norme et le Caprice. Redécouvertes en art*, 1976).

A história social do colecionismo constitui uma contribuição relativamente recente, de que dão provas de modo especial os trabalhos de Joseph Alsop nos Estados Unidos (1982), e de Krzysztof Pomian na França (1987). Mas o interesse pela arte não se limita aos mecenas e aos colecionadores, pois a noção de "públi-

co" tem também o seu lugar. O historiador de arte inglês Thomas Crow (1985) retraça o seu surgimento, a partir do século 18, no ambiente dos, absolutamente, novos "Salões" de pintura organizados pela Academia. Paralelo à crítica da arte, que aparece também na mesma época, surge esse público da arte, exercendo seu olhar no

As redescobertas de Francis Haskell

Observando o *Podium des peintres*, uma escultura de Armstead em Londres, que data de 1872, assim como o hemiciclo de Delaroche na Escola de Belas-Artes, em Paris, que data de 1841, Haskell destaca a ausência de pintores considerados hoje como maiores: Botticelli, Goya, Greco, Piero della Francesca, Vermeer, Watteau... Mais do que se prender à conclusão de um relativismo estético, que perderia a noção de "valor" nas flutuações do gosto, decide estudar estas últimas, procedendo a um estudo cronológico das reabilitações em arte. Pôde assim pôr em evidência as mutações da sensibilidade estética, ela mesma ligada às evoluções da política, da moda, do comércio, da religião...

Não se trata de denunciar as aberrações de nossos antepassados em matéria de gosto, mas de mostrar a interdependência entre julgamento estético e as outras dimensões da vida coletiva. Isso deveria conduzir a uma reviravolta da questão inicial: não mais se surpreender, como historiador, com o fato de que o gosto mude, mas perguntar-se, como sociólogo, como ele chega a estabilizar-se em "paradigmas" estéticos relativamente duráveis (era o questionamento de Karl Marx a propósito da beleza do antigo), sendo que ele depende de contextos e de categorias sociais em constante evolução. E isso igualmente lança uma dúvida sobre a pertinência do título francês: "a norma e o capricho" sugere – em total oposição às conclusões dessas "*Rediscoveries in art* – que existiria uma "norma" estética, em relação à qual os distanciamentos seriam apenas "caprichos".

espaço público que era o dos Salões, permitiu certa liberação do gosto dos amadores em relação às normas acadêmicas (de que é testemunha particular o sucesso de Watteau ou de Greuze) e, notadamente, em relação à hierarquia oficial dos gêneros, que privilegiava a pintura histórica, desvalorizando os gêneros "menores", em especial as cenas da vida quotidiana e as naturezas mortas. Instaura-se, a partir daí, um verdadeiro jogo entre a Academia, a administração das Belas-Artes, a imprensa e o público.

No que se refere aos estudos literários, os leitores conquistaram seu lugar na via aberta, desde 1923, por Levin Schücking (*The Sociology of Literary Taste*), que propunha estudar não a obra em si mesma, mas os fatores constitutivos do gosto (posição social, educação formal, crítica, meios de propaganda coletiva). Na França, Robert Escarpit (1970) propôs uma "sociologia da literatura" que, conjugando o estudo histórico e a enquete empírica, se interessa pela circulação efetiva das obras. Um livro, com efeito, não existe a não ser que seja lido, implicando ao mesmo tempo três pólos: produtor, distribuidor, consumidor. Desenvolveram-se trabalhos sobre a leitura, devidos a especialistas em literatura, que se questionam sobre as competências, os modelos e as estratégias investidas no ato de leitura (Jacques Leenhardt e Pierre Jozsa, 1982). Numa perspectiva mais estritamente histórica, Roger Chartier (1987) constrói uma história social do livro e da edição, estudando particularmente o que eram as práticas efetivas de leitura, pois a leitura coletiva em voz alta era uma prática bem mais difundida que a leitura silenciosa e individual que conhecemos hoje.

Foi na Alemanha que surgiu uma "sociologia da recepção" propriamente dita, na seqüência dos trabalhos de sociologia do conhecimento (Karl Mannheim) e das reflexões sobre a Hermenêutica (Hans Georg Gadamer). Essa "escola de Constance", com Wolfgang Iser e, sobretudo, Hans Robert Jauss (1972), insiste sobre a historicidade da obra e sublinha seu caráter polissêmico,

devido a pluralidade de suas recepções. Trata-se de reconstituir o "horizonte de espera" do primeiro público, de medir o "distanciamento estético" (a distância entre o horizonte de espera e a nova obra) "na escala das reações do público e dos julgamentos da crítica", e de colocar cada obra na "série literária" de que faz parte. A corrente, entretanto, permanece em grande parte programática, além disso, mantém-se centrada num esclarecimento da obra, ponto de partida e de chegada das pesquisas, mais que na experiência concreta da relação com a literatura.

A questão da percepção estética, isto é, de como as pessoas vêem, entendem ou lêem uma obra, é para o sociólogo pelo menos tão interessante quanto a questão de seus significados – perspectiva familiar à história da arte ou à estética –, ou ainda quanto à questão de seus usos práticos, perspectiva privilegiada pela sociologia da recepção. A partir dos anos 60, o historiador francês Robert Klein havia se interessado pelas variações do valor artístico e pelo modo como, na arte moderna, ele tende a ser abordado, devido à problemática da inovação e da originalidade, que não existia anteriormente (KLEIN, 1970). Na Alemanha, Hans Belting (1981) vai se debruçar sobre o próprio estatuto da imagem e suas modificações segundo os públicos. Philippe Junod colocou, logo depois, em evidência a historicidade da percepção estética, entendida como a capacidade, distribuída de forma desigual, de fazer abstração do "conteúdo" (o tema dos quadros ou dos textos) para proveito de uma apreciação das "formas" (as propriedades plásticas ou formais).

Numa perspectiva similar, o filósofo francês Louis Marin abordará a percepção estética a partir de um estudo rigoroso da cultura letrada na França do século 17; colocará particularmente em evidência as condições da apreciação dos pintores italianos de afrescos no Quattrocento (MARIN, 1989), ou ainda da pintura de Caravaggio, denegrida no século 17 pelos eruditos, que privilegiam antes de tudo a "nobreza do tema", mas muito apreciada pela maio

A Estética segundo Philippe Junod

O historiador de arte suíço Philippe Junod publica, em 1976, uma notável análise das teorias de arte desenvolvidas pelos especialistas de estética (*Transparence et opacité. Essais sur les fondements théoriques de l'art moderne*). Ele mostra como evolui a reflexão (desde a simples percepção até a avaliação erudita) sobre a dimensão formal, estilística, plástica das obras, em oposição ao seu "conteúdo". Afirma que, inicialmente, essa dimensão formal tende a ser "transparente", isto é, quase invisível, e tanto mais à medida que reine uma concepção "mimética" da arte como representação da realidade; emerge depois, progressivamente, nos letrados, uma consciência dessa dimensão formal, que se "opacifica" para tornar-se pouco a pouco o objeto principal do olhar, ao mesmo tempo que a primeira intenção atribuída ao artista.

Trata-se, portanto, primeiramente, de levar a sério a diferença entre "fundo" e "forma", freqüentemente negada pelos especialistas, considerando-a sem sentido, entretanto, ela está no fundamento da relação com a arte; e, em segundo lugar, de abster-se de toda tomada de posição em favor de um ou de outra, pois o que importa é compreender a lógica responsável pela oposição que lhes fazem ou o privilégio que lhes creditam os especialistas. A questão é tanto mais fundamental na medida em que diz respeito igualmente à relação de cada pessoa com a arte: não só a estética erudita, mas também a percepção estética do senso comum faz essa passagem da transparência à opacidade da forma artística.

ria dos pintores e amadores de arte, atentos às inovações estilísticas de um pintor em ruptura com as convenções acadêmicas (MARIN, 1977). Como filósofa, igualmente, Jacqueline Lichtenstein desdobra as posições secundárias hierárquicas da preferência letrada creditada, tradicionalmente, ao desenho mais do que à cor. Nesse debate, que agitou os primeiros teóricos da arte na segunda meta-

NAL

de do século 17, cruzam-se ao mesmo tempo posições filosóficas, preferências estéticas e pertenças sociais (LICHTEINSTEIN, 1989).

PRODUTORES

Do mecenato ao contexto e à recepção, distanciamo-nos de uma perspectiva explicativa centrada nas obras, típica da sociologia da arte de primeira geração. Um passo à frente é dado quando nos interessamos pelo estatuto do artista. Ao nos aproximarmos das condições próprias da produção, contribuímos para o rompimento com a idéia primitiva de uma exterioridade do "social" em relação à "arte", que eximiria os próprios artistas de qualquer preocupação que não a estética.

Essa questão do status dos produtores de arte pode ser vista, seja numa perspectiva institucional, por meio dos quadros reais da atividade, seja em termos de identidade ou de imagem do artista, por meio das representações às quais eles se apegam, na via aberta a partir de 1934 por Ernest Kris e Otto Kurz, e que será retomada de modo particular por Bernard Smith (1988), ao estudar os motivos da morte heróica do artista.

O imaginário do artista não está menos intimamente ligado ao status ou à identidade efetiva dos criadores, cujas mutações estão presentes na história das estruturas que organizam sua atividade. No caso da literatura, essa história do status dos escritores está hoje amplamente documentada. O historiador francês Paul Bénichou traçou magistralmente, em *Le Sacre de l'écrivain* (1973), o modo pelo qual as formas de valorização anteriormente reservadas aos padres e aos profetas migraram, a partir do século 18, para a figura do escritor. A emergência tardia do diretor teatral como autor foi descrita por Jean-Jacques Roubine (1980). Alain Viala

Os artistas segundo R. e M. Wittkower

A pesquisa publicada, em 1963, pelos historiadores de arte Rudolf e Margot Wittkower (*Les Enfants de Saturne*, subtitulada *Psycologie et comportement des artistes, de l'Antiquité à la Révolution française*) tem por objetivo a questão da excepcionalidade ou da singularidade dos artistas, segundo o motivo "saturnino" de uma célebre gravura de Dürer, representando a alegoria da melancolia, tradicionalmente imputada à influência de Saturno. A partir de uma vasta compilação de biografia de artistas, eles põem em evidência a recorrência das figuras da excentricidade, do excesso, da marginalidade: loucura, melancolia, suicídio, violência, desregramento, delinqüência, prodigalidade ou, ao contrário, pobreza extrema...

Entretanto, permanece aberta a questão quanto ao saber se eles descrevem propriedades psicológicas dos artistas, constantes através do tempo, ou representações historicamente datadas. O método que utilizam não permite, infelizmente, responder a isso porque as biografias são utilizadas não como objeto da pesquisa, mas como simples fontes, permitindo acesso à psicologia efetiva de uma categoria, e não ao imaginário coletivo de que é portadora. A primeira direção diz respeito principalmente a uma psicologia social, a segunda, a uma sociologia de representações. Uma e outra são certamente possíveis, mas exigem uma clara diferenciação das problemáticas e uma escolha de método apropriada.

Esta segunda direção é claramente a de Ernest Kris e Otto Kurz, cujo livro *L'image de l'artiste. Légende, mythe et magie* mencionamos no primeiro capítulo, livro publicado uma geração antes, num contexto em que não se falava ainda de sociologia nem de história social da arte, mas de história cultural. Interessando-se especificamente pelo imaginário do heroísmo artístico veiculado pelas biografias, esboçaram um programa original de sociologia da arte, de que resta ainda muito a realizar.

(1985) estuda, na França do século 17, a profissionalização da atividade literária pela transformação de suas condições institucionais e econômicas. Citemos ainda o estudo coletivo dirigido por Jean-Claude Bonet (1988) sobre "o homem de letras e o artista na Revolução", ou as pesquisas de José-Luis Diaz (1989) sobre as novas representações do escritor na época romântica.

No que se refere às artes plásticas, o historiador de arte inglês Andrew Martindale (1972) foi um dos primeiros a consagrar um livro a essa questão, retraçando a elevação progressiva do status dos produtores de imagens na escala social antes da Renascença. Na Alemanha, outro historiador de arte, Martin Warnke, mostra em *L'artiste de cour* (1985) como o status moderno dos artistas emergiu das tensões entre corporações urbanas e artistas da corte, detentores de "privilégios" que lhes permitiam escapar às regras corporativas. Nos Estados Unidos é sobre a situação dos pintores de Delft que se concentra John Michael Montias (1982), estabelecendo um paralelo entre a secularização da corporação de Saint-Luc no século 16 e diferentes parâmetros, tais como as origens sociais dos pintores, a diversificação do mercado da arte e o florescimento de coleções no século 17, o surgimento das assinaturas ou ainda o declínio da pintura da história em favor dos gêneros menores.

Na França, é no âmbito de uma perspectiva sociológica que Nathalie Heinich (1993) estuda a passagem "do pintor a artista". Reconstituindo as condições sob as quais foi criada em Paris, em meados do século 17, a Academia Real de pintura e de escultura, como uma reivindicação do estatuto não mais "mecânico", mas "liberal" das artes da imagem, descreveu todos os efeitos dessa reivindicação. Levando em conta, ao mesmo tempo, o papel das instituições, a influência do contexto político, a reorganização das hierarquias, a transformação dos públicos, a evolução das normas estéticas, ou ainda a semântica dos termos, ela reconstitui as mutações do status do artista entre a Renascença e o século 19, em fun-

ção de três tipos de regime de atividade que se sucederam e, por vezes, se sobrepuseram: o regime artesanal do ofício, que dominou até a Renascença; o regime acadêmico da profissão, que reinou do Absolutismo à época impressionista; e o regime artístico da vocação, que surgiu na primeira metade século 19 para desabrochar no século 20. Longe de qualquer tentativa para "explicar as obras", trata-se, sobretudo, de reconstituir, em suas dimensões tanto objetivas quanto subjetivas, a construção de uma "identidade" de artista: possibilidade fundamental para os interessados, mas que as interpretações centradas numa "tomada do poder" sobre os artistas, muito em voga depois de Michel Foucault, deixavam escapar.

Encontram-se aí importantes trabalhos sobre o estatuto das artes, pondo particularmente em evidência, na época moderna, sua afinidade com a exaltação da marginalidade, política ou social. Os historiadores americanos, em particular, interessaram-se muito pelas figuras românticas da "boêmia", entre eles, Cesar Graña (1964), Donald Egbert (1970), Jerrold Seigel (1987) ou Priscilla Parkhust Ferguson (1991).

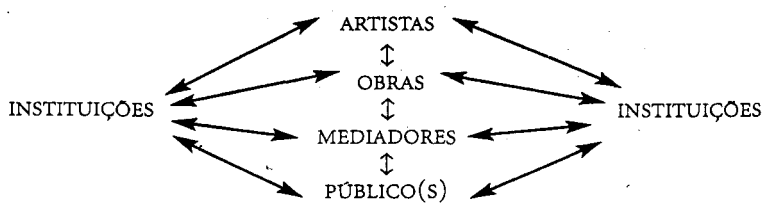
Pode-se medir o extraordinário desenvolvimento, a partir da última guerra, da história social da arte, em relação ao que puderam significar os raros trabalhos de história cultural ou a estética sociológica da primeira geração. Mas a esses resultados notáveis, que enriqueceram e renovaram consideravelmente a história da arte, juntou-se, a partir dos anos 60, uma terceira via, especificamente sociológica e que, retrospectivamente, relega o que acaba de ser apresentado à margem da sociologia da arte, transformando radicalmente a própria base da disciplina.

Capítulo 4

TERCEIRA GERAÇÃO: SOCIOLOGIA DA PESQUISA

A investigação empírica constitui o ponto comum entre a terceira geração e a história social da arte, mas aplicada à época presente e não mais aos documentos do passado. A sociologia de pesquisa, geralmente francesa ou americana, vai considerar não mais a arte *e* a sociedade, nem a arte *na* sociedade, mas a arte *como* sociedade, interessando-se pelo funcionamento do meio em que se dá a arte, seus autores, suas interações, sua estruturação interna. O que significa dizer que ela não concede mais um privilégio de princípio às obras selecionadas pela história da arte; o que não significa negar sua importância, nem as diferenças de qualidade artística, mas interessar-se igualmente pelos processos de que elas, grandes ou pequenas, são a ocasião, a causa ou a resultante.

A ARTE *COMO* SOCIEDADE



Bem mais do que as diferenças de gerações, de disciplinas ou de objetos, é o recurso à enquete que faz a especificidade e a força da sociologia da arte atualmente. Medidas estatísticas, debates sociológicos, observações etnológicas vão não apenas trazer novos resultados, mas, sobretudo, renovar as problemáticas, enquanto o diálogo com outros campos da sociologia – sociologia das organizações, da decisão, do consumo, das profissões, das ciências e das técnicas, dos valores – vai permitir à sociologia da arte compartilhar os progressos de uma disciplina em evolução muito rápida.

A SOCIOLOGIA DA ARTE TEM UMA HISTÓRIA

O fato de a própria sociologia, durante as duas últimas gerações, ter-se tornado autônoma, levou-a à conquista de suas reflexões e de seus próprios métodos. Não é de espantar, portanto que a sociologia da arte, tendo-se tornado um campo próprio da sociologia, tenha, ela também, se emancipado da velha tutela da estética e da história da arte, para caminhar por si mesma. Eis-nos bastante distanciados da geração dos fundadores, saídos de uma tradição especulativa em que a "sociologia" era antes de mais nada assunto de comentário erudito e dependia da história da arte ou da estética, até mesmo da filosofia, como na tradição germânica, em que a "sociologia" designa menos uma disciplina particular, com seus métodos próprios, do que certa orientação dada aos conteúdos temáticos filosóficos.

A partir de agora, o questionamento estandardizado sobre "a arte e a sociedade", e mesmo sobre "a arte na sociedade", por mais inovador que possa ser, há duas ou três gerações, surge como uma etapa encerrada da disciplina. Esta não é mais uma simples justaposição de tendências intelectuais, mas tem sua história, com seus precursores, seus antecessores e seus inovadores, atuais ou futuros.

Certas problemáticas parecem hoje obsoletas, outras apenas vêm à tona. É ao menos a prova de que existe um progresso nas ciências sociais: não é mais possível imaginar uma "arte" – não mais do que qualquer outra experiência humana – constituída fora de uma "sociedade" (com os paradoxos daí resultantes quando se tenta religar esses dois termos arbitrariamente separados), nem mesmo no seu interior, visto que uma e outra se constituem na mesma cadência. A arte é uma forma, entre outras, de atividade social, possuindo suas próprias características.

Um precursor: Roger Bastide

Apesar de seu título, que remete à pré-história da Sociologia da Arte, e embora se inscrevendo explicitamente em uma "estética sociológica", *Arte e Sociedade*, publicado pela primeira vez em 1945 e novamente em 1977, dá testemunho de uma notável pré-ciência das possibilidades da disciplina, somada a um excepcional conhecimento de sua história.

Seu recorte é moderno: sociologia dos produtores (chamando particularmente a desenvolver as "representações coletivas que uma sociedade faz do artista"), amadores, e instituições (vistas do ponto de vista antropológico: idade, sexo, meios sociais), chegando à "arte como instituição", ela mesma produtora de representações. Mas Bastide não cessa de referir-se às futuras pesquisas empíricas, consciente de que "estamos apenas nos primeiros tateamentos" (p. 101).

Ele aponta, sobretudo, os paradoxos que impedem que a Sociologia da Arte se constitua em disciplina científica: o normativismo ("A Sociologia é uma ciência descritiva, que não tem de legislar", p. 129); o substancialismo do social ("não se deve dizer, simplesmente, que a arte é o reflexo da sociedade, e isso porque a sociedade não existe. Há, num mesmo momento, sociedades ou, caso se prefira, grupos sociais" p. 105); e o ideologismo filosófico, nascido da "confusão entre o ponto de vista sociológico, que é de pura ciên-

> cia e o ponto de vista filosófico [...]. Passa-se, com muita freqüência, e sem se aperceber, de um plano para outro e acredita-se estar fazendo ciência quando se está somente expondo uma certa concepção da arte" (p. 180).

Enfim, aliviados do fardo de ter de produzir uma "teoria do social" a partir da "arte", tanto quanto uma "teoria da arte" a partir do "social", os sociólogos da arte podem consagrar-se livremente à pesquisa das regularidades que governam a multiplicação das ações, dos objetos, dos autores, das instituições, das representações, compondo a existência coletiva dos fenômenos compreendidos pelo termo "arte".

Todos os trabalhos advindos dos métodos sociológicos aplicados ao presente estão longe de suscitar um mesmo interesse, ou ser de qualidade irreprochável. Mas eles apresentam ao menos a inegável vantagem de propor resultados concretos, avanços efetivos no conhecimento, e não mais apenas, como a estética sociológica, concepções da arte ou da sociedade.

Como apresentar os resultados dessa sociologia de pesquisa? Idealmente, seria preciso fazê-lo em função dos métodos, pois eles determinam a construção das problemáticas. Poder-se-ia também proceder por áreas geográficas, ou por escolas, de modo a diferenciar as tradições sociológicas. Os diferentes tipos de artes poderiam igualmente servir de base para a exposição, conforme dêem lugar a bens únicos (as artes plásticas), a bens reproduzíveis (a literatura, o cinema, a fotografia) ou a espetáculos ao vivo (o teatro, a música). Mas, para a clareza da exposição, adotaremos um recorte que respeite os diferentes momentos da atividade artística: recepção, mediação, produção, obras.

Trata-se de temáticas herdadas do passado, inspirada no esquema comunicacional de Roman Jakobson, a tríade produção–distribuição–consumo já era utilizada por Roger Bastide,

assim como por Robert Escarpit no seu manual de *Sociologie de la littérature* (1958), por Enrico Castelnuovo em seu balanço de História Social da Arte (1976), ou por Raymonde Moulin (1986) no colóquio de Marselha, que constituiu um momento importante na história da disciplina. Certamente, pode parecer artificial manter divisões temáticas, que a nova sociologia da arte tende antes a mesclar, pondo em evidência o funcionamento dos sistemas relacionais próprios às atividades artísticas, em suas interdependências e conexões. Mas foi por meio de tais recortes que a maior parte dos práticos da sociologia da arte aprenderam sobre ela. Vejamos que resultados foram obtidos.

Alguns balanços

Um índice de autonomização da sociologia da arte, como disciplina caracterizada como tal, é o aparecimento de obras que se propõem a fazer dela um balanço. Cada uma delas apresenta, evidentemente, um ponto de vista diferente. Em *Constructing a Sociology of the Arts* (1990), a americana Vera Zolberg quer demonstrar, por meio da revisão das principais tendências, a pertinência de uma abordagem sociológica contrária às concepções individualistas e subjetivistas da Estética tradicional. Em *La Passion Musicale* (1993), o francês Antoine Hennion fez uma releitura dos principais autores por meio da oposição entre análises internas (a sociedade na arte) e análises externas (a arte na sociedade), oposição retraduzida no campo das letras como sociologia literária *versus* sociologia da literatura. Em *Sociologia del arte* (2000), o espanhol Vicenç Furio propõe um panorama bem completo dos autores internacionais, desde os precursores do século 19 até recentes pesquisas. O mesmo se dá, no campo mais especializado, com a *Sociologie de la littérature* do francês Paul Dirkx (2000).

ORIG

Parte 2

RESULTADOS

NAL

A abordagem dos especialistas da arte tem a tendência de partir das obras sobre as quais se focaliza seu interesse, para estender-se, em seguida, a suas condições de produção, de distribuição, de recepção. Para marcar bem a especificidade da abordagem sociológica, procederemos inversamente, começando pela recepção – que é o momento, digamos, de "pôr no mundo" a atividade artística – para terminar pelas obras.

Capítulo 5

RECEPÇÃO

"São os contempladores que fazem os quadros", dizia o artista Marcel Duchamp na época em que o antropólogo Marcel Mauss explicava que são os clientes do mágico que, acreditando em seus poderes mágicos, tornam-nos eficazes. Poderia ser essa a palavra de ordem de um manifesto "construtivista", que visasse demonstrar que, como todo fenômeno social, a arte não é uma manifestação natural, mas um fenômeno construído por meio da história e das práticas.

A sociologia da arte, entretanto, não deveria mais ter necessidade de tais petições de princípio para se interessar pelos diferentes públicos, pela sua morfologia, seus comportamentos, suas motivações, suas emoções. Liberada de um projeto explicativo centrado nas obras, ela conquistou o direito de dirigir seu olhar para qualquer ponto do mundo da arte, sem se ver questionada pelos valores estéticos ou pelas demonstrações sociológicas. O estudo da recepção não leva a uma melhor compreensão, "em última instância" (segundo a expressão utilizada pelos pensadores marxistas a propósito de determinações econômicas), das "próprias obras": ele leva simplesmente a um conhecimento da relação que os autores mantêm com os fenômenos artísticos, o que já é muito.

A MORFOLOGIA DOS PÚBLICOS

Um dos atos fundadores da sociologia da arte, no início dos anos 60, terá consistido em aplicar à freqüentação aos museus de Belas-Artes os métodos de pesquisa estatística elaborados nos Estados Unidos, no período entreguerras, por Paul Lazarsfeld. Essas sondagens de opinião, até então reservadas ao marketing comercial ou político, revelaram-se instrumentos preciosos para mensurar a diferenciação das condutas em função das estratificações sociodemográficas – idade, sexo, origem geográfica, meio social, nível de estudos e financeiro – e, eventualmente, explicar as primeiras pelas segundas.

Pierre Bourdieu foi o principal iniciador dessa importação da pesquisa estatística para o mundo da cultura. Respondendo a uma demanda institucional dos museus europeus, a investigação empírica, realizada em equipe, vai abrir novas problemáticas no campo das práticas culturais. A publicação, em 1966, (com Alain Darbel e Dominique Schnapper) de *L'Amour de l'art* inovava consideravelmente, as concepções mais abstratas da sociologia universitária, resultando em certo número de conclusões que deviam transformar, irreversivelmente, a abordagem da questão. Algumas podem parecer, hoje, banais; mas é preciso colocar-se no contexto da época para perceber a que ponto o saber positivo, assim constituído, contrastava com o que não era mais que simples intuições, ignorâncias ou, pior, inverdades.

Uma primeira conclusão é a de que não se pode mais, a partir de agora, falar "do" público em geral – levava a isso, até então, a simples contagem das entradas – mas "dos" públicos. Foi preciso abandonar o ponto de vista globalizante sobre "o" público da arte para raciocinar em termos de públicos socialmente diferentes, estratificados segundo os meios sociais. Essa estratificação revela

uma formidável desigualdade social no acesso à cultura dos museus de arte: a taxa de freqüentação anual apresentava um distanciamento que ia de 0,5% para os agricultores a 43,3% para os quadros superiores, e 151% para os professores e especialistas de arte.

Uma segunda conclusão tenta dar uma explicação a esse fenômeno: o recurso ao parâmetro da origem social permite colocar em evidência a sua influência, enquanto que, por desconhecimento ou contestação, "o amor à arte" era tradicionalmente atribuído às disposições pessoais. Bourdieu faz uma crítica sobre a crença no caráter inato das "disposições cultivadas", para pôr em evidência o papel primordial da inculcação familiar. A "ilusão do gosto puro e desinteressado", que não depende senão de uma subjetividade e que não tem por finalidade senão o deleite, é revelada pela correlação das práticas estéticas com a pertença social e os "hábitos sociais do gosto", a "distinção" pela posse de "bens simbólicos" (educação, competência lingüística ou estética).

A influência da origem social não se limita, como por muito tempo se acreditou, à desigualdade dos rendimentos e dos níveis de vida: revelando a correlação estatística entre freqüentação a museus de arte e nível de estudos (e particularmente o nível de estudos da mãe). Bourdieu vai poder juntar à noção marxista de "capital econômico" a de "capital cultural", medida pelos diplomas. O acesso aos "bens simbólicos", não redutíveis a valores de mercado, não está apenas condicionado pelos meios financeiros, mas também por "disposições" profundamente incorporadas, menos conscientes e menos objetiváveis: referências, gostos, hábitos... A tradicional escada ou pirâmide das posições sociais, organizadas segundo um eixo único determinado pelos recursos econômicas, vai encontrar-se "dividida" segundo dois eixos: o capital econômico, de um lado e, de outro, o capital cultural, que se torna um fator explicativo determinante. Parece, então, que "o amor pela arte" prioritariamente às "frações dominadas da classe dominante" (de que fazem

Taxas de freqüentação anual conforme as categorias
(média matemática de visita durante um ano, em porcentagem)

	Sem diploma	CEP*	BEPC**	Baccalauréat ***	Licenciatura e além	Conjunto
Agricultores	0,2	0,4	20,4			0,5
Operários	0,3	1,3	21,3			1
Artesãos e comerciantes	1,9	2,8	30,7	59,4		4,9
Empregados, quadros médios		2,8	19,9	73,6		9,8
Quadros superiores		2,0	12,3	64,4	77,6	43,3
Prof., especialistas de arte			(68,1)	153,7	(163,8)	151,5
Conjunto	1	2,3	70,1	70,1	80,1	6,2
Sexo masculino	1	2,3	24,4	64,5	65,1	6,1
Sexo feminino	1,1	2,3	23,2	87,9	122,8	6,3
15 a 24 anos	7,5	5,8	60	286	258	21,3
25 a 44 anos	1	1,1	14,7	40,6	70,5	5,7
45 a 64 anos	0,7	1,5	15,3	42,5	69,8	3,8
65 anos e mais	0,4	1,6	5,3	24,6	33,2	1,6

Fonte: BOURDIEU, DARBEL e SCHNAPPER (1966).

* CEP: Certificat d'études primaires (Certificado de estudos primários). Estudos que correspondem, no Brasil, às quatro primeiras séries do ensino fundamental. (N.T.)

** BEPC: Brevet d'études du premier cycle (Diploma de estudos do primeiro ciclo). Corresponde, no Brasil, ao certificado de conclusão do ensino fundamental, ao término da 8ª série. (N.T.)

*** Baccalauréat: Grau conferido ao estudante após sucesso nos exames de conclusão dos estudos secundários (denominação também desses exames) e principal chave para os estudos superiores, na França. (N.T.)

parte os intelectuais), mais dotadas de capital cultural que de capital econômico.

Essas conclusões encontram, além disso, aplicações práticas. Assim, ignorando esses fatores sociais de acesso à cultura, os museus só fazem multiplicar os obstáculos invisíveis, particularmente pela falta de explicações sobre as obras, supérfluas para os iniciados, mas necessárias aos não iniciados. Desmistificando a ilusão da "transparência" dos valores artísticos, e da faculdade que seria dada a cada um de ser sensível à arte como por uma "graça" de ordem mística, Bourdieu denuncia o fato de que os museus, ao invés de serem os instrumentos de uma possível democratização do acesso à arte, agravam a separação entre não conhecedores e iniciados – da mesma forma que as universidades, ao invés de trabalhar para a democratização do acesso ao saber, só fazem aprofundar a distância entre dominantes e dominados.

Assim é que, a partir dos anos 60, a gestão dos museus, ajudada por numerosos estudos de campo, enriqueceu-se significativamente pela preocupação com as necessidades pedagógicas dos públicos e dos problemas de sinalização. A vocação democratizante da sociologia da arte, que constituiu sua base original, encontrou aí, após duas gerações, uma prática efetiva.

SOCIOLOGIA DO GOSTO

Contra o idealismo de senso comum, segundo o qual a arte não obedece senão a suas próprias determinações, a sociologia escolhe colocar em primeiro lugar as disposições culturais, próprias dos atores, mais do que as propriedades estéticas, próprias das obras, são, certamente, os "contempladores que fazem os quadros". Duas direções de pesquisa se abrem a partir daí: uma estatística das práticas culturais e uma sociologia do gosto.

Entre os dois, o conceito de "habitus" vai permitir fazer a ponte entre *L'Amour de l'art* e *La Distinction*, publicado quinze anos mais tarde (BOURDIEU, 1979). Isso porque o "sistema de disposições" incorporadas pelos atores, que lhes permite julgar a qualidade de uma fotografia, ou orientar-se num museu, é o "habitus". Bourdieu entende isso como sendo um "sistema de disposições duráveis", uma "estrutura estruturada e estruturante", ou seja, um conjunto coerente de capacidades, de hábitos e de marcadores corporais, que forma o indivíduo pela inculcação não consciente e a interiorização de modos de ser próprios do meio. Sem essa noção, seria difícil apreender o que faz a verdadeira "barreira à entrada" nos locais da alta cultura: não tanto uma falta de meios financeiros nem mesmo, à vezes, de conhecimentos, mas a falta de naturalidade e de familiaridade, a consciência difusa de "não estar no seu lugar", manifestada nas posturas do corpo, na aparência do vestuário, no modo de falar ou de se deslocar.

PRÁTICAS CULTURAIS

A outra direção aberta é a da mensuração estatística das práticas culturais, menos teórica e mais administrativa. Ela apoiou-se no desenvolvimento, a partir dos anos 60, de serviços de estudos utilizando as aquisições metodológicas das ciências sociais para fazer avançar o conhecimento e ajudar na decisão.

Serão produzidos em número impressionante, estudos sobre a freqüentação a museus, teatros, concertos, ópera, cinema, monumentos históricos. Paralelamente a essa volumosa "literatura parda", constituída por relatórios de pesquisa pontuais, ter-se-á na França, a partir de 1974, a publicação regular dos resultados da pesquisa *Práticas culturais dos franceses*, levada a efeito pelo Ministério

A Distinção

A problemática das "práticas simbólicas", em que se exerce o "capital cultural" por meio dos "habitus" desigualmente "legítimos", vai fornecer ricas ilustrações empíricas à noção de "distinção", que desenvolve as intuições do sociólogo americano Thorstein Veblen (1899).

Essa obra, que permitirá a um conjunto amplo de leitores conhecer Bourdieu, utiliza métodos variados: pesquisas estatísticas, entrevistas, observações, análises de publicidade, assim como de músicas e museus, maneiras à mesa e maneiras de ler, paradas de sucessos e listas de premiados das vendas de discos ou de livros. Tudo isso entrecruzados por meios sociais e, em particular, por níveis de capital escolar, conferirão um reforço estatístico à idéia de que as escolhas estéticas, longe de serem puramente subjetivas, são função da pertença social, sendo essencialmente governadas pelo "esnobismo", pela busca de condutas socialmente distintivas.

Mas a análise não se limita, como sugerem freqüentemente as leituras mais simplistas de sua obra, a pôr em evidência estratificações sociais: Bourdieu insiste também, de forma mais teórica, sobre o papel da naturalização do gosto como negação das motivações sociais, em oposição às teses kantianas, que postulam a universalidade e o caráter desinteressado dos julgamentos de gosto.

Essa sociologia da distinção não terá, a partir de agora, senão que se apurar ao contato com outros terrenos (a universidade, a alta função pública), para tornar-se a sociologia crítica da dominação que, de paradoxal e iconoclasta que foi a princípio, conseguiu tornar-se hoje uma referência de senso comum.

da Cultura (DONNAT, 1994). Toma-se, então, particularmente conhecimento de que, em 1997, 9% dos franceses declaravam ter ido, ao menos uma vez, a um concerto de música clássica nos últimos doze meses, e 3% a um espetáculo de ópera – números

notavelmente estáveis em vinte anos. Embora mais difundida, a freqüentação aos museus permanece uma prática bem pouco significativa, que abrange menos de um terço da população, mesmo que ela apresente ligeiro aumento. Na primeira pesquisa em 1973, 27% dos franceses declararam ter visitado ao menos uma vez um museu no ano em curso; eles serão 33%, vinte anos mais tarde. Trata-se igualmente de uma prática socialmente hierarquizada, o distanciamento é de cerca de 1 a 3 entre categorias socioprofissionais, com 17% dos agricultores e 65% dos quadros superiores e profissões intelectuais.

Entretanto, esse fraco aumento da freqüentação em porcentagens, relativas ao conjunto da população francesa, significa um claro crescimento das entradas em números brutos: de 1960 a 1978, o número de visitas contabilizadas nos museus nacionais havia duplicado, passando de 5,1 para 10,4 milhões, efeito conjugado da elevação geral do nível de estudos e de uma maior oferta. Duas interpretações se apresentam ao sociólogo para explicar esse fenômeno: ou se tratar de uma democratização do público, pela abertura dos museus a novas categorias sociais, mais numerosas e menos selecionadas (assim, em Paris, o público das exposições do Centre Pompidou comporta relativamente mais membros das classes médias que o do Grand Palais, recrutado majoritariamente entre as classes superiores); ou se tratar de uma intensificação da prática pelas mesmas categorias sociais, atraídas com mais freqüência para os museus pela multiplicação das exposições assim como pelo aumento do tempo consagrado ao lazer.

Pode-se perguntar: democratização ou intensificação das práticas? Feita a verificação, essas duas explicações têm sua parte de verdade, sendo a segunda, entretanto, mais determinante. O mundo dos museus não se democratizou a não ser de modo marginal, ele antes se modernizou, respondendo melhor à demanda – ou contribuindo para criá-la – de seus públicos habituais. Mas essas duas interpretações remetem a possibilidades bem diferentes: no segundo caso–intensificação das práticas, trata-se de uma possibilidade

O crescimento das exposições

As exposições de arte remontam, na França, ao século 18, época em que os acadêmicos criaram os "Salões" de pintura para compensar a interdição que eles mesmos se tinham imposto de comercializar diretamente suas obras, expondo-as aos passantes, como faziam tradicionalmente os artesãos. Mostrando suas produções em um espaço não comercial – os salões do Louvre – sem finalidade imediatamente lucrativa, os pintores e escultores davam provas de que não pertenciam mais ao depreciado universo do "ofício".

"Objeto de delírio do século 19", como dizia Flaubert em seu *Dictionnaire des idées reçues*, as exposições de arte contribuíram de forma notável para popularizar a pintura, elevando assim seu status, ao mesmo tempo em que, a partir de meados do século 19, as exposições universais atraíam enorme público. Paralelamente, a profissão de conservador de museu valorizou pouco a pouco a função de apresentação das obras ao público, de preferência às tradicionais funções de pesquisa, de conservação e de administração. Enfim, o crescimento das galerias de pintura no final do século 19, concomitante ao novo sistema mercantil de comercialização da arte, também contribuiu para multiplicar as exposições.

Na última terça parte do século 20, marcada pela intensificação das práticas culturais, resultante da elevação geral do nível de estudos, as grandes exposições de arte alcançaram proporções inéditas, em freqüência e em freqüentação. Em 1967, a exposição Tutancâmon no Grand Palais recebia um milhão e meio de visitantes, sendo que as exposições do Grand Palais e do Centre Pompidou atraem regularmente meio milhão. Trata-se evidentemente de um público sobretudo cultivado, cuja fidelidade contribui para aumentar os fundos próprios dos museus, particularmente graças à venda de catálogos e de produtos afins, que se desenvolveu nos anos 80, com a modernização do conjunto dos museus.

comercial de rentabilidade dos estabelecimentos públicos da cultura, cada vez mais instados a funcionar com fundos próprios, especialmente graças aos ingressos; no primeiro caso – democratização dos públicos –, trata-se de uma possibilidade social de acesso à cultura das populações menos favorecidas, que as políticas públicas visam a partir dos anos 60, particularmente pela abertura das casas de cultura e o desenvolvimento da ação cultural, a noção de direito à cultura ou ainda a preocupação com o "não-público".

Essa questão da democratização constitui objeto de discussão comum para políticos e sociólogos. Ela apresenta, com efeito, duas direções possíveis, ao mesmo tempo práticas e teóricas. A primeira consiste em tratar como uma "privação" o fraco acesso das classes populares à cultura dita "legítima" e remediar a situação por meio de uma política ativa de "culturação" – com o risco de proceder a uma "imposição de legitimidade", considerando a cultura "dominante" a única digna de investimento; é o que tendenciosamente visa a abordagem "bourdieusiana". A segunda direção consiste em refutar essa forma de proselitismo cultural, revalorizando a "cultura popular", vista não mais como ausência de cultura (legítima), mas como uma modalidade específica da relação entre valores, tendo sua própria lógica e sua própria validade. Assim, Claude Grignon e Jean-Claude Passeron (1989), esposando a segunda perspectiva, posicionaram-se firmemente contra a teoria "bourdieusiana" da privação, apoiando-se particularmente sobre as ricas análises do sociólogo inglês Richard Hoggart (1957), consagradas à cultura popular.

PERCEPÇÃO ESTÉTICA

Percebe-se a limitação da abordagem estatística, que responde à questão "quem vê o quê?", mas não às questões "o que é

visto?", "como isso é visto?" ou "o que isso vale para quem vê?". São, entretanto, questões fundamentais, como mostram as investigações mais qualitativas sobre os públicos da arte. Ora, aqui também Bourdieu e sua equipe tinham aberto caminho, interessando-se pelos "usos sociais" da fotografia (*Un art moyen*, 1965). A abordagem estatística fora completada por um método mais qualitativo, à base de entrevistas em profundidade, que será em seguida utilizado por sociólogos da arte e da cultura em seus trabalhos de campo.

A observação, emprestada da etnologia, favoreceu igualmente experimentações interessantes, mesmo que elas não tenham sempre como resultado conclusões explicativas. Assim, Eliseo Veron e Martine Levasseur propunham em 1983 uma *Ethnographie de l'exposition*, em que o registro filmado dos percursos dos visitantes numa exposição permitia estabelecer uma tipologia das trajetórias de visita, claramente diferenciadas. Em 1991, Jean-Claude Passeron e Emmanuel Pedler registrarão *Le Temps donné aux tableaux* pelos visitantes de uma exposição, buscando encontrar aí correlações sociologicamente pertinentes; mas a sofisticação das avaliações é confundida pelas significações contraditórias da duração do olhar, que denota, seja uma competência de especialista, seja, pelo contrário, uma boa vontade cultural enxertada numa falta de referências pertinentes. No universo do livro, serão reconstituídos pela enquete os "itinerários de leitores", mostrando como eles se ligam à trajetória biográfica das pessoas (MAUGER; POLIAK; PUDAL, 1999).

Paradoxalmente, as condutas de admiração não são forçosamente as melhores entradas metodológicas para compreender como se distribuem os valores que as pessoas atribuem aos objetos; a rejeição ou a rejeição, pela negação, são mais reveladoras. Assim, a depreciação ou a rejeição, eventualmente transformados em vandalismo, têm sua história (LOUIS RÉAU, 1958); eles têm igualmente sua lógica, reveladora de sistemas de valores não apenas artísticos mas também sociais (particularmente a valorização do traba-

lho), como mostrou Dario Gamboni (1983), a partir de casos de destruição de obras de arte contemporânea. Da mesma forma, a politóloga americana Erika Doss, estudando um caso de protesto público diante de uma obra encomendada a um artista contemporâneo, questiona-se a respeito das relações complexas entre estética e democracia (DOSS, 1995).

Na França, Nathalie Heinich dispôs-se a observar, classificar e contabilizar os tipos de rejeições manifestadas espontaneamente, diante de obras de arte contemporânea, especialmente nos "livros de ouro" das exposições e os protestos diante das encomendas públicas (Heinich, 1998b). Inspirando-se particularmente na "sociologia política e moral" de Luc Boltanski e Laurent Thévenot,[1] ela destaca os grandes "registros de valores" comuns aos participantes de uma mesma cultura, embora desigualmente investidos por uns e outros e mais ou menos solicitados pelos diferentes tipos de obras: registros estético (beleza ou arte) ou hermenêutico (busca de sentido), mas também ético (moralidade), cívico (respeito pelo interesse geral), funcional (comodidade), econômico etc. Tal variedade de princípios, autorizando a qualificação das obras, é própria da arte moderna e contemporânea, que mistura as categorias estéticas de senso comum (HEINICH, 1998a). Ocorre que, como havia observado desde 1925 o filósofo espanhol José Ortega y Gasset falando de "desumanização da arte", a arte moderna, orientada mais para a forma mais do que para o conteúdo, é "impopular por essência", dividindo o público entre uma minoria de iniciados e uma maioria de não iniciados, o que é ainda mais verdadeiro em relação à arte contemporânea.

Assim, a sociologia da recepção antecede a sociologia do gosto, questionando não as preferências estéticas, mas as condições que permitem ver emergir um julgamento em termos de "beleza" (ou de feiúra), de "arte" (ou de não-arte). Contrariamente à abordagem privilegiada pela estética, a resposta a essa questão não se

Uma arte mediana

Resultado de uma pesquisa realizada coletivamente a pedido de uma grande firma, esse livro aborda todos os usos da fotografia. Analisa primeiramente sua prática ordinária, enquanto índice e instrumento de integração social, especialmente na função familiar: tal prática tende a ser desvalorizada por sua divulgação, numa "lógica do esnobismo como busca da diferença pela diferença".

Em seguida, interessa-se pela sua percepção e pela sua avaliação: a definição social dessa "arte que imita a arte" tende, entretanto, a ver nisso uma reprodução da natureza: ora, retificam Bourdieu e seus colaboradores, "só um realismo ingênuo considera realista a representação fotográfica do real". A fotografia é o lugar por excelência do "gosto bárbaro", em oposição à legítima estética, que exige uma arte "desinteressada": "A estética popular, que se exprime na produção fotográfica ou a propósito das fotografias, é o inverso da estética kantiana; ela subordina sempre a produção e a utilização das imagens e a própria imagem a funções sociais."

A pesquisa se volta em seguida para os membros de um clube de fotografia, onde se opõem os que fazem referência à pintura e os que, mais populares, fazem primeiramente referência à técnica; volta-se depois para a fotografia de reportagem, com suas regras próprias ("a indeterminação constitui a qualidade dominante da fotografia do quotidiano porque é a garantia da autenticidade"), assim como para a fotografia publicitária e para as teorias estéticas da fotografia. Ela termina, enfim, com um estudo da profissão de fotógrafo, caracterizada por um frágil coesão e por uma grande diversidade de atitudes, ligadas às diferenças de origem social.

Mostrando que a fotografia, na época, integrava ainda com dificuldade a abordagem especificamente estética – em outras palavras, a capacidade de julgar a qualidade formal, e não apenas o atrativo ou a força do tema –, os autores tinham Arte que retraçam essa mesma evolução nas teorias eruditas e públicos do passado. Assim, explicava Bourdieu, os que são desprovidos de "categorias específicas" (estéticas) não podem

> "aplicar às obras de arte outro valor que o que lhes permite apreender os objetos de seu ambiente quotidiano como dotados de sentido" (categorias morais ou utilitárias).

encontra exclusivamente nas obras, mas contrariamente a uma concepção ideológica da sociologia, que se pode classificar de "sociologismo", ela tampouco se encontra exclusivamente no olhar dos contempladores, em outras palavras, nas características sociais dos públicos. Tanto as propriedades objetivas das obras como os quadros mentais dos receptores, e os contextos pragmáticos de recepção (locais, ocasiões, interações...) são requisitados na probabilidade de ver qualificado um objeto em termos estéticos – a descrição dessas mudanças, e a explicitação de suas lógicas, fornecendo à sociologia um programa de pesquisa rico em possibilidades.

ADMIRAÇÃO ARTÍSTICA

A sociologia da arte se inclina aqui, de modo mais geral, a uma sociologia de valores: é que a arte se torna objeto de investimentos bem maiores do que aqueles de que se ocupam tradicionalmente os especialistas, quando se interessam pela origem, pelo valor e sentido das obras. No repertório dos "registros de valores" próprios de uma cultura, a estética não é senão uma modalidade possível de qualificação das obras, ou de seus autores, paralelamente à moral, à sensibilidade, à racionalidade econômica ou ao sentimento de justiça. Certamente esses diferentes tipos de julgamento não têm a mesma pertinência, considerando a qualidade

1 Cf. BOLTANSKI, L.; THÉVENOT, L. *De la justification. Les économies de la grandeur*. Paris: Gallimard, 1991.

propriamente artística da obra. Mas sua simples existência basta para interessar o sociólogo, pois ele não busca julgar os atores, mas compreendê-los.

Assim sendo, as rejeições importam tanto quanto as admirações, os não iniciados tanto quanto os iniciados, o mau gosto tanto quanto o bom gosto, e as pessoas tanto quanto as obras, mesmo que a vida dos artistas seja menos expressiva que seus quadros. Foi esse o princípio que Nathale Heinich seguiu para estudar a "glória de Van Gogh" (1991), num "ensaio de antropologia da admiração".

Vê-se assim como se interpõem, entre "quadros" e "contempladores", entre romances e leitores ou entre obras musicais e ouvintes, os quadros culturais – percepção, identificação, avaliação – tanto quanto os objetos – instrumentos, imagens, painéis, edifícios – que dão significado às emoções. São outras tantas "mediações" que solicitam a atenção do sociólogo.

A Glória de Van Gogh

A análise do "sucesso de crítica" de Van Gogh, nos dez anos após sua morte, revela que, longe de ter sido ignorada ou incompreendida, sua obra foi notada e mesmo enaltecida pela crítica especializada. Entretanto, a proliferação das biografias e dos estudos, que tiveram por objeto sua vida ou sua obra, e que não cessaram de crescer no decorrer do século 20, alimenta a idéia, largamente difundida junto a seus admiradores, de que seu trágico fim foi conseqüência da incompreensão de que teria sido vítima.

A questão agora não é mais desmistificar essa lenda, mas compreender suas razões. Para isso é preciso levar em conta as múltiplas dimensões da admiração pelo pintor e, especialmente, os motivos religiosos, tomados do repertório da santidade. Vê-se se construir progressivamente um sentimento de dívida coletiva para com o "personagem extraordinário"

que se sacrificou pela sua arte, enquanto se desenvolvem diferentes modalidades de quitação individual – pela compra das obras, pelo olhar posto nelas, pela presença nos locais onde viveu o pintor, transformados em meta de peregrinação.

O propósito não é "desmistificar" as "crenças" nem "denunciar" as ilusões", como faria um sociólogo crítico, mas compreender as razões das representações e das ações. O sociólogo não tem de "acreditar" mais na singularidade intrínseca do grande criador do que tem de denunciar essa "crença" como uma simples representação, ou como uma "construção social", portanto artificial. A ele interessa simplesmente analisar a singularidade, como um regime específico de valorização que induz um funcionamento particular dos coletivos, pois as qualificações, espontaneamente postas em prática pelos autores, privilegiam a unicidade, a originalidade, a anormalidade – esse "regime de singularidade" é precisamente o da arte na época moderna.

Capítulo 6

MEDIAÇÃO

O termo "mediação" é de uso recente na disciplina, designa tudo o que intervém entre uma obra e sua recepção e tende a substituir "distribuição" ou "instituições". A partir daí, pode-se compreender, num primeiro sentido, uma sociologia do mercado, dos intermediários culturais, dos críticos, das instituições. Todos campos bem desenvolvidos, pois a sociologia clássica encontra aí aplicações imediatas, de acordo com problemáticas e métodos experimentados. Mas a "sociologia das mediações" tomou também um sentido mais radical e mais consolidado teoricamente, que obriga a considerar com outros olhos, se não a reconsiderar totalmente, os recortes tradicionais.

Podem-se distinguir várias categorias de "mediadores". Nós nos interessaremos sucessivamente pelas pessoas, pelas instituições, pelas palavras e pelas coisas, embora elas estejam, na realidade, estreitamente conectadas.

AS PESSOAS

Uma obra de arte não encontra espaço como tal a não ser graças à cooperação de uma rede complexa de atores, sem *marchands* para negociá-la, colecionadores para comprá-la, críticos para comentá-la, peritos para identificá-la, avaliadores para pô-la em leilão, conservadores para transmiti-la à posteridade, restauradores para recuperá-la, comissários de exposição para mostrá-la, historiadores de arte para descrevê-la e interpretá-la; ela quase não encontrará espectadores para contemplá-la, além de que, sem intérpretes, editores e impressores, ela não encontrará ouvintes para escutá-la, leitores para lê-la.

Uma análise dessas diferentes categorias de atores foi realizada por Raymonde Moulin em *Le Marché de la peinture en France* (1967). Por meio de entrevistas e de uma observação próxima do meio, ela analisa a "construção dos valores artísticos", desde a cotação financeira dos pintores até as reputações póstumas, a partir da ação das diferentes categorias de profissionais, de interesses, às vezes, complementares e outras vezes divergentes. Tal perspectiva permite destacar, ao mesmo tempo, o que é comum à arte e a outros campos – interesses financeiros, profissionalismo, cálculos – e o que lhe é específico, particularmente o papel representado pela posteridade, que é uma dimensão fundamental da consagração artística, ou ainda a importância dada à noção de raridade (seja material, pelas obras únicas, seja estilística, pela originalidade), que é um fator constante de encarecimento das obras (MOULIN, 1995).

Vinte e cinco anos mais tarde, a mesma abordagem vai permitir-lhe estudar, em *L'Artiste, l'Institution et le Marché* (1992), as especificidades não mais da arte moderna, mas da arte contemporânea, em particular a ação primordial das instituições, com o desdobramento da produção entre uma "arte orientada para o mercado" e uma "arte orientada para o museu". Essa

sociologia do mercado da arte poderá igualmente se concentrar em certas categorias de atores, tais como os peritos (MOULIN; QUEMIN, 1993) ou os agentes de leilão (QUEMIN, 1997).

Outros trabalhos seguiram uma perspectiva análoga. Assim, Liah Greenfeld relacionou os estilos, os tipos de sucessos e as categorias de público em Israel, mostrando como dois tipos de carreira se estabelecem conforme se trate de arte abstrata ou figurativa, com categorias distintas de "abre-caminhos" (críticos, conservadores, galeristas); e como, com a emergência do conceptualismo nos anos 60, cresceram a contextualização da relação com a arte e a imposição do critério único de inovação (Greenfeld, 1989). Nos Estados Unidos, Stuart Plattner (1996), trabalhando na cidade de Saint Louis, concentra a análise em um mercado local, retraçando a economia das relações entre artistas, *marchands* e colecionadores.

Quando se lida com os atores mais envolvidos com a circulação dos valores monetários ligados à arte, concretiza-se uma aproximação da economia da arte, disciplina que também se desenvolveu – especialmente no tocante às indústrias culturais –, mas que não abordaremos aqui.[1] Pode-se também adotar uma perspectiva mais próxima da sociologia das profissões como fez Antoine Hennion (1981), com relação aos profissionais do disco, dando a conhecer o papel dos que concorrem para a fabricação e para a distribuição dos suportes de difusão da música. Da mesma forma, Nathalie Heinich, com relação aos promotores de exposição, mostrou como essa categoria tende a passar progressivamente de um status de "profissional" a um status de "autor", obedecendo às mesmas exigências de singularidade dos artistas expostos (HEINICH, 1995).

---

1 Cf. BENAMOU, Françoise. *L'Économie de la culture*. Paris: La Découverte, 2001. (Coll. Repères).

Do promotor ao curador de exposições

Os anos 80 viram o aparecimento de um novo tipo de intermediário cultural: o curador de exposições. Até então, a organização de uma exposição era quase sempre realizada por um conservador de museu que permanecia anônimo. Contentava-se em selecionar obras da coleção, emprestar outras obras de diferentes museus, dirigir a colocação dos quadros, e redigir as notas do catálogo, elas também anônimas.

Pouco a pouco os promotores passaram a assinar um verdadeiro ensaio introdutório ao catálogo, mesmo não aparecendo como seu autor. Seu nome é comunicado à imprensa e mencionado na exposição. O trabalho deles se torna complexo: os temas de exposições revelam uma problemática mais pessoal; buscam-se artistas pouco conhecidos ou obras raramente mostradas; solicitam-se especialistas em diferentes campos. A decoração da exposição é minuciosamente trabalhada com a ajuda de um decorador profissional. Em matéria de arte contemporânea, os promotores adquiriram um poder determinante (de que Yves Michaud (1989) criticou o abuso): "montar" uma exposição de um artista pouco conhecido, de quem se falará em seguida, é ao mesmo tempo firmar sua própria reputação e lançar o artista em questão.

Os próprios críticos de arte participam dessa evolução, pois fazendo o relato de uma exposição, eles avaliam hoje as qualidades da apresentação (da pertinência da colocação dos quadros à cor das paredes) e não apenas as qualidades das obras expostas. O direito acompanha esse recente surgimento de uma nova categoria de autores. Em 1998, a apresentação por Henri Langlois do Museu do Cinema em Paris foi, pela primeira vez na história, considerada digna de ser protegida a título de direito autoral, enquanto "obra intelectual" (Edelman e Heinich, inédito).

Finalmente, a atividade dos críticos pode ser o objeto de uma sociologia da recepção, e não apenas de uma "história da fortuna de crítica" tal como é praticada tradicionalmente nos estudos literários. Pode tratar-se de pôr em evidência, na continuidade dos trabalhos de Pierre Bourdieu, a ligação entre a posição social ou política dos críticos e de suas posições estéticas, como fez na Alemanha Joseph Jurt, demonstrando que o discurso dos jornalistas depende das preferências ideológicas do órgão para o qual escrevem (JURT, 1980). Mas pode tratar-se também, na perspectiva de uma antropologia de valores, de destacar os tipos de regimes valorativos utilizados pelos comentaristas. Desta forma, Pierre Verdrager (2001) pôde reconstituir a lógica dos diferentes julgamentos de valor feitos a respeito de um mesmo escritor, fundados ou na valorização da inspiração, ou na valorização do trabalho.

AS INSTITUIÇÕES

As pessoas exercem freqüentemente sua atividade no quadro de instituições que – a história da arte demonstrou bem isso – têm sua história e sua lógica próprias. Também aqui fazemos fronteira com algumas disciplinas das ciências sociais.

Assim, a economia é convocada pelo americano William Baumol, quando demonstra como as administrações concorrem para o encarecimento dos custos do espetáculo ao vivo, por meio de subvenções que elevam as expectativas de qualidade para além das possibilidades oferecidas pelo mercado (BAUMOL, 1966). Na França, os organismos de Estado consagrados à música contemporânea contribuíram para a formação de um mundo fechado nele mesmo, onde a rarefação dos auditórios acompanha sua seleção hierárquica e a inflação de custos (MENGER, 1983).

A história jurídica do estatuto das obras e dos autores também deu sua contribuição, tanto nos Estados Unidos (MERRYMAN;

ELSEN, 1979) como na França (SOULILLOU, 1995; EDELMAN, 2000). Além disso, são numerosas as pesquisas de sociologia das organizações, freqüentemente orientadas para uma demanda de perícia interna provinda dos estabelecimentos públicos de difusão cultural. Enfim, a história cultural alimentou na França alguns estudos consagrados às administrações do Estado (LAURENT, 1983; ORY, 1989; URFALINO, 1996). Observa-se como evoluíram os três grandes eixos das políticas culturais: a constituição de coleções, a ajuda direta aos artistas e, na segunda metade do século 20, o esforço de difusão para maiores públicos. Deve-se destacar como uma instituição pode desviar o curso e transformar a prática, o estatuto ou a recepção de uma atividade artística. Nos Estados

Os dilemas da ação cultural

A partir dos anos 60, e mais ainda nos anos 80, com o estabelecimento de um governo socialista, a ação cultural dos poderes públicos se viu confrontada, na França, por um dilema recorrente, resumido no slogan "Igualdade de acesso à cultura". A reivindicação democrática se revela freqüentemente antinômica à reivindicação cultural: por um lado, pelo fato de que o acesso à cultura é – vimos com os trabalhos de Bourdieu – significativamente sinônimo de privilégio; por outro lado, pelo fato de que a qualidade em arte tende a ser medida em termos de "vanguarda", excluindo os não iniciados.

Face a essa contradição, várias políticas foram praticadas. A primeira consiste em negar o problema – agindo como se a antinomia não existisse – deixando as coisas correrem sem nelas intervir: é a política liberal, de baixo custo, mas fomentadora de exclusão e, sobretudo, no domínio cultural, de auto-exclusão.

A segunda política se esforça, também ela, em negar o problema, mas de forma voluntarista, decretando que

não há razão para que a cultura não chegue a todos. Essa é a direção que tomou, particularmente no campo teatral, a "ação cultural", esforçando-se por trazer aos mais desfavorecidos obras de qualidade. Essa política alcançou inegáveis sucessos, mas também fracassos evidentes, manifestados ou pela recusa mais ou menos violenta, ou, mais insidiosamente, pelo sentimento de indignidade que puderam experimentar os que não tinham referências para apreciar as obras.

Uma terceira política não pratica a negação, mas usa de escapatória. Trata-se do populismo que, fazendo da indignidade grandeza, reivindica o direito à diferença, fazendo o elogio da cultura popular. Também neste caso, pode haver ocasião de se valorizarem formas de expressão autênticas, mas correndo-se o risco de enclausurar os menos favorecidos na sua privação, reduzindo a "arte" a uma "cultura" sinônima de lazer, da televisão ao futebol. Os anos 80 assistiram a numerosos debates entre intelectuais sobre o assunto, considerado muito delicado, particularmente entre professores.

Por fim, uma quarta política utiliza também uma escapatória, mas, diferentemente da anterior, em direção ao elitismo e não mais ao populismo, ela consiste em favorecer a vanguarda sem se preocupar com a democratização. É uma opção que tem a vantagem de lisonjear o meio restrito, mas prestigioso, dos especialistas de arte e dos artistas mais reconhecidos, mas tem o inconveniente de excluir os menos favorecidos entre os artistas e os públicos, ao mesmo tempo em que atiça os críticos contra o intervencionismo do Estado.

Assim, se distribuem hoje as posições políticas em matéria de ação cultural, cruzando o elitismo ou o populismo com o liberalismo ou o intervencionismo.

Unidos, Rosanne Martorella demonstrou como a organização interna da ópera pesa sobre a produção musical, ou como as coleções de empresas influem sobre o meio artístico (MARTORELLA, 1982, 1990). Da mesma forma, Serge Guilbaut (1983) descreveu como as estratégias dos principais responsáveis pelas decisões no meio artístico internacional podem desviar, por muito tempo, a geografia dos valores. Os museus também agem considerando o valor ao mesmo tempo econômico e cultural das obras (GUBBELS; VAN HEMEL, 1993), e as exposições constituem a mediação obrigatória que revela um fenômeno cultural ao público, moldando-lhe previamente a percepção (HEINICH; POLLAK, 1989). Por fim, na falta de verdadeiras academias, fazendo hoje o papel central que lhes foi outrora conferido, as "academias invisíveis", constituídas pelos peritos administrativos, orientam a política cultural e, como conseqüência, influem na criação (URFALINO, 1989; URFALINO; VILKAS, 1995).

AS PALAVRAS E AS COISAS

Pode-se compreender o estudo das mediações para além da ação das pessoas e das instituições. As palavras, os números, as imagens, os objetos também acabam por interpor-se entre uma obra e os olhares postos nela. Ainda uma vez, a sociologia contradiz aqui, ao mesmo tempo em que a enriquece, a experiência imediata, que parece nos colocar em relação direta com um quadro, um texto literário, uma música. O caso da música fornece uma aplicação ideal a uma reflexão sobre as mediações, porque os objetos, tão presentes nas artes plásticas enquanto quadros ou esculturas, ocupam apenas, como instrumentos de música, uma posição ao mesmo tempo incontornável e secundária.

A característica própria dessas mediações, na maioria das vezes, é a de serem ao mesmo tempo invisíveis e totalmente presentes. É tipicamente o caso da fotografia, cuja invenção e desenvolvimento (em preto e branco e depois, sobretudo, em cores), contribuíram consideravelmente para enriquecer o "museu imaginário" de cada pessoa de que falava André Malraux. Cada encontro com uma obra é, a partir de agora, alimentado por todas as imagens de outras obras com as quais estabelecemos comparações, mesmo sem saber. A edição de arte é hoje parte integrante do ambiente estético, misturando as imagens com as palavras que comentam, informam e avaliam. A multiplicação moderna de monografias sobre artistas, as edições de correspondências, as biografias minuciosas faz em crescer ainda mais a espessura da cultura visual, musical e literária.

As próprias paredes das instituições "enquadram" o olhar ou a escuta, após terem sido elas também enquadradas pela multiplicidade de exigências – técnicas, administrativas, econômicas, artísticas – que presidem sua edificação (URFALINO, 1990). A "marca" da assinatura, que autentica objetos únicos, torna-se um operador dessa "aura" que, segundo Benjamin, nimba a obra de arte, na medida em que ela é cercada de reproduções, cópias e até mesmo falsificações (FRAENKEL, 1992; DUTTON, 1983). Enfim, a publicidade feita nos leilões agregam a essas imagens quantias, com freqüência fabulosas, que alimentam uma parte dos comentários produzidos sobre as obras.

De modo menos visível ainda, são as idéias mais ou menos incorporados às percepções corporais, que modelam a percepção estética: classificação de toda ordem (DIMAGGIO, 1987) e, particularmente, hierarquia dos gêneros; competências cognitivas ou sensoriais acumuladas pelos peritos profissionais (BESSY; CHATEAURAYNAUD, 1995), ou pelos amadores (HENNION;

MAISONNEUVE; GOMART, 2001); ou ainda, representações do que deve ser um artista autêntido, construídas a partir das histórias de vida, anedotas e, às vezes, lendas, que formam a cultura comum de uma sociedade. Da sociologia da percepção à sociologia das representações, numerosas pistas se abrem para os sociólogos da arte, as quais começam a ser exploradas.

A arte e o dinheiro

Contrariamente ao que se passa na maior parte dos campos da vida social, o dinheiro não é a medida de valor em arte, ao menos na época moderna. Algumas centenas de exemplares de um livro vendido, nos primeiros anos de comercialização, pode fazer, a médio ou a longo prazo, a fortuna de um editor, por pouco que ele tenha sabido apostar no "longo prazo" da "literatura pura" mais do que sobre o médio prazo da edição comercial (BOURDIEU, 1977). Assim também, um quadro vendido por alguns francos, durante a vida de seu criador, é negociado por vários milhões de dólares um século mais tarde, e talvez por menos da metade num próximo leilão; obras de arte contemporâneas muito cotadas há dez anos, em pleno "boom" do mercado de arte, não encontram quem as compre hoje, por um décimo de seu preço anterior.

Nem sempre foi assim. Na Idade Média, quando a produção das imagens dependia ainda do regime artesanal, o pagamento era feito "por metro", isto é, em função da superfície pintada ou esculpida, e muito excepcionalmente "ao mestre", isto é, em função da reputação do artista. No regime profissional da organização acadêmica, coexistiam – numa ordem de legitimidade crescente – a compra do objeto, a encomenda e o pagamento dire-to ao artista. Na época moderna, no regime "vocacional", parece normal que o artista não ganhe nada quando seu talento não é ainda reconhecido (é a "boêmia"), ou que ele ganhe muitíssimo fazendo-se passar por gênio; é o caso da imensa fortuna de Picasso, que teria sido, por ocasião de sua morte, o homem mais rico do mundo se tivesse vendido todos os seus quadros).

Ocorre que a arte entrou, a partir de agora, num "regime de singularidade" (HEINICH, 1991), inimigo de padrões e equivalências, onde o sucesso comercial, a curto prazo, corre o grande risco de significar a submissão às regras, à incapacidade de realizar obra original. Ao mesmo tempo, existem possibilidades de enriquecimento excepcional, no caso das artes da imagem, em que as obras têm um caráter único (artes "autográficas" segundo o filósofo Nelson Goodman (1968), em oposição às artes "alográficas", como a literatura ou a música, cujas materializações – livros ou partituras – são reproduzíveis ao infinito sem perda de valor. Mas a enormidade e a variedade das somas aplicadas no mercado confirmam que, decididamente, o dinheiro não é um bom indicador de valor em arte.

TEORIAS DA MEDIAÇÃO

A tarefa dos "mediadores" é, entretanto, problemática, visto ser muitas vezes difícil dissociar a "mediação" dos dois pólos que a limitam – a produção e a recepção. Na perspectiva da produção, as idéias são comuns aos membros de um mesmo meio, artistas ou não; os curadores de exposições tendem a moldar seu comportamento pelo dos artistas; e estes são muitas vezes os melhores embaixadores de sua própria obra, mesmo que não tenham construído previamente a recepção, como demonstraram: Svetlana Alpers (1988) a propósito de Rembrandt, Tia de Nora (1995) a propósito de Beethoven ou Pierre Verdrager (2001) a propósito de Sarraute. Além disso, a mediação contribui, algumas vezes, para a produção das obras, quando os procedimentos de credenciamento (exposições, publicações, comentários) fazem parte integrante da proposição artística, fazendo da

arte um jogo a três, entre produtores, mediadores e receptores (HEINICH, 1988a).

Na perspectiva da recepção, é preciso situar os críticos entre os receptores ou entre os mediadores? Tudo depende do tipo de reconhecimento visado, que dará maior ou menor peso ao julgamento dos especialistas e à ação da posteridade: pouco importantes no caso das obras de difusão imediata, pois os críticos aqui são meramente receptores entre outros, enquanto que se tornam indispensáveis mediadores no caso de obras mais difíceis, de difusão lenta. Em resumo, a particularidade da noção de "mediação" não seria a de se dissolver na sua própria utilização?

Não se trata de uma suspeição voltada para a validade dessa noção, mas, pelo contrário, de um convite a construir diversamente a abordagem do mundo artístico. Caso se persista em manter, como objetos claramente diferenciados, os dois pólos da "arte" (a obra) e do "social" (o contexto ou a recepção), pode haver entre os dois uma série de "intermediários" que deveriam, pouco a pouco, nos levar de um ao outro. Estamos de volta a um lugar-comum, na pré-história de nossa disciplina, condenados aos paradoxos do tipo "arte e sociedade", em que o primeiro termo foi de tal forma esvaziado de tudo o que pertence ao segundo, que as mais astuciosas tentativas de restabelecer uma ligação entre os dois estão fadadas ao fracasso. Mas se aceitamos, como sociólogos, tratar "a arte como sociedade", então, não existem mais fronteiras estanques entre esses pólos, mas um sistema de relações entre pessoas, instituições, objetos, palavras, organizando as mudanças contínuas entre as múltiplas dimensões do universo artístico.

Sendo assim, não temos mais de nos relacionar com "intermediários", atarefados em tecer relações improváveis entre mundos separados, mas com "mediadores", no sentido de opera-

dores de transformações, ou de "traduções", que fazem a arte por inteiro, ao mesmo tempo em que a arte os faz existir. Eis o programa de uma "sociologia da mediação".

Sociologia da mediação

Na esteira da nova sociologia das ciências, representada particularmente na França pela obra de Bruno Latour, Antoine Hennion pede aos sociólogos da arte para deixarem a oposição estéril entre análise interna e análise externa, ou ainda entre o valor intrínseco das obras (para o senso comum e os especialistas de arte) e a crença nesse valor (para os sociólogos relativistas). Concebe, portanto, as condições mínimas de uma sociologia da mediação, inspirada no "programa forte" traçado pelo sociólogo das ciências David Bloor:[2]

"– por um lado, seguir as operações da seleção progressiva dos grandes momentos da história da arte, não negligenciar os caminhos pelos quais as obras enveredaram para chegar até nós, e, da criação à recepção, questionar-se sempre sobre a formação simultânea das obras de valor e dos sistemas de apreciação, dos meios e dos termos especializados que permitem as qualificações;

"– por outro lado, indissociavelmente, não separar o universo das obras do universo social como se fossem dois conjuntos estanques, um dispondo, por ofício, do poder causal que lhe permite interpretar o outro, mas estabelecer como objeto de investigação o trabalho dos atores em separar realidades, atribuir-lhes as causas que as unem, definir algumas como dando origem a outras, e concordar, eventualmente, sobre as causas gerais." (HENNION, 1993, p. 100.)

2 *Sociologie de la logique. Les limites de l'épistémologie.* Paris: Pandore, 1983.

O programa pode ser entendido de duas maneiras. Conforme o modelo "construtivista", que insiste na dimensão "socialmente construída" (portanto nem natural, nem objetiva) da experiência humana, chega-se a uma crítica do artificialismo dos valores estéticos: crítica que animou, mais ou menos explicitamente, uma boa parte da sociologia da arte da terceira geração. Por outro lado, conforme o modelo inspirado na sociologia das ciências e das técnicas, e que insiste especialmente no papel dos objetos. Trata-se de pôr em evidência a co-construção recíproca das realidades materiais e das ações humanas, do que se apresenta imediatamente ao espírito e do construído, ou ainda das propriedades objetivas das obras criadas, e das representações que as fazem existir como tais. Essa é uma segunda direção que interessa à sociologia da mediação, aplicada, por exemplo, à carreira póstuma de Bach (FAUQUET; HENNION, 2000).

De forma mais abrangente, pode-se entender a "mediação" como tudo o que se interpõe entre a obra e seu espectador, pondo em xeque a idéia pré-sociológica de um confronto entre uma e outro. Nessa perspectiva, outras abordagens são suscetíveis de conferir um suporte teórico a essa noção. Assim, o conceito de "campo" como foi elaborado por Pierre Bourdieu (1992), pode articular-se a uma problemática da mediação.

Sociologia dos campos

O "campo", na verdade, não se reduz, mesmo que isso já seja muito, a uma simples avaliação do "contexto" da atividade. O modelo proposto por Bourdieu permite (nós o vimos no capítulo 5), decompor a escala unidimensional das posições em um espaço de duas dimensões, econômica e cultural. Torna-se possível a representação dos diferentes campos da vida coletiva, segundo uma configuração complexa, determinada por uma pluralidade de fatores: posições hierárquicas, volume e tipos de "capital", antigüidade, etc.

> Assim, o "campo" da literatura fará intervir não mais a oposição primária entre "indivíduo" criador e uma "sociedade" global, mas as relações concretas entre produtores, editores, especialistas, leitores, "antigos" e "novos adeptos", herdeiros e bem-sucedidos, detentores de capital econômico ou cultural. E isso vale para qualquer posição relativa – ela própria hierarquizada – de um "campo" em relação aos outros: para Flaubert como para um autor de quadrinhos, para Manet como para um criador de alta costura (BOURDIEU; DELSAUT, 1975).
>
> Pensar as atividades de criação, da mesma maneira que todas as outras, em termos de "campo", é evitar tanto o idealismo estético como o reducionismo de um marxismo mecanicista, que concebia a criação artística como um "reflexo" dos interesses de classe. Lugar assegurado, a partir de agora, às determinações específicas, consideradas não mais em termos de classes sociais, mas de posições próprias de um campo particular.

Indissociável do conceito de campo, é a noção de "autonomia relativa", particularmente empregada por Bourdieu a propósito do campo artístico. Nenhum campo, na verdade, é totalmente autônomo, pois os autores vivem forçosamente em vários campos ao mesmo tempo, dentre os quais alguns são mais abrangentes ou mais poderosos que outros. Assim, o "campo" das críticas de arte faz parte do "campo" artístico, submetido a pressões de um mercado mais global que o mercado de arte, de leis elaboradas no "campo" jurídico, de decisões dependentes do "campo" político etc. Mas, ao mesmo tempo, nenhum campo é totalmente heteronômico, inteiramente submetido a determinações exteriores, não seria então mais um "campo", mas uma simples atividade desprovida de regras ou estruturações específicas.

Em outras palavras, quanto mais uma atividade é mediada por uma rede estruturada de posições, de instituições, de atores, mais ela tende à autonomia de suas possibilidades: a consistência da mediação depende do grau de autonomia do campo. Pode-se verificar isso, por exemplo, no campo literário, onde coexistem diferentes graus de autonomia, solicitando de diferentes maneiras a ação dos mediadores, ou as operações de "tradução" das possibilidades específicas (literatura pura) em possibilidades mais gerais (literatura engajada). Pode-se fazer uma releitura da tensão entre vanguarda política e vanguarda estética como um conflito de autonomização, conforme os autores invistam mais valores exteriores (heteronomia), ou interiores (autonomia) ao campo (SAPIRO, 1999). Do mesmo modo que a noção de "capital cultural", a de "autonomia do campo" representou um passo definitivo em sociologia da arte, tornando Pierre Bourdieu uma referência primordial para a disciplina.

Mas o conceito de autonomia do campo, assim como o de mediação, podem igualmente construir-se a partir de outra abordagem: a da sociologia do reconhecimento. Constituída a partir da filosofia (HONNETH, 1992) e da antropologia (TODOROV, 1995), essa problemática começa a emergir como tal em sociologia. Aplicada à arte, pode apoiar-se em um modelo alternativo, proposto pelo historiador de arte inglês Alan Bowness. O modelo, além de sua simplicidade, tem o mérito de levar em conta a dupla articulação, temporal e espacial, dessa dimensão fundamental em matéria artística que é a construção de reputações.

Sociologia do reconhecimento

Em *The Conditions of Success: How the Modern Artist Rises to Fame* (1989), Alan Bowness põe em evidência, a partir do caso das artes plásticas na modernidade, o que ele denomina os "quatro círculos do reconhecimento". O primeiro é composto pelos próprios artistas, em pequeno número, mas cuja

opinião é capital para os demais artistas (e na medida em que sua arte é mais inovadora, logo, pouco acessível aos critérios de julgamento estabelecidos). O segundo é composto pelos *marchands* e colecionadores, revelando transações privadas e em contato imediato com os artistas. O terceiro é o dos especialistas, peritos, críticos, conservadores, curadores, que atuam geralmente no quadro das instituições públicas e à distância – temporal e espacial – dos artistas. O quarto é o do grande público (ele mesmo mais ou menos iniciado ou não iniciado), quantitativamente importante, mas distanciado dos artistas.

Pode-se reler, à luz desse modelo, em termos sociológicos, a diferença de estatuto da arte contemporânea em relação à arte moderna, ao menos na França. Os segundo e terceiro círculos inverteram-se de modo que o mercado privado tende a ser precedido pela ação dos intermediários do Estado – conservadores de museus, curadores, responsáveis por centros de arte, críticos especializados – num processo de reconhecimento pela aquisição, exposição ou pelo comentário das obras. Essa é uma das dimensões da chamada "crise da arte contemporânea".

A despeito de sua aparente simplicidade, esse modelo em círculos concêntricos tem a vantagem de conjugar três dimensões: de um lado, a proximidade espacial em relação ao artista (este pode conhecer pessoalmente seus pares, provavelmente seus *marchands* e seus colecionadores, eventualmente seus especialistas e pouco seu público); por outro lado, a passagem do tempo em relação a sua vida presente (rapidez do julgamento dos pares, curto prazo dos compradores, médio prazo dos conhecedores, longo prazo e até mesmo posteridade para os simples espectadores); por fim, a importância para o artista do reconhecimento em questão, medida pela competência dos juízes (do quarto ao primeiro círculo, conforme o grau de autonomização de sua relação com a arte).

Eis o que põe em evidência a economia paradoxal das atividades artísticas na época moderna, desde o momento em que a inovação e a originalidade tornaram-se um critério primordial de qualidade, fazendo da arte o lugar de aplicação por excelência, do "regime de singularidade". Na série dos "mediadores" de uma obra, o pequeno número (que não paga em dinheiro, mas em confiança estética) é muito mais qualificador que o grande, a não ser que este advenha a longo prazo (não paga senão tardiamente, até mesmo após a morte). Um grande artista pode ser reconhecido em curto prazo por alguns de seus pares ou por especialistas muito qualificados (foi o caso de Van Gogh); se for pelo grande público, ele terá todas as chances de ser um artista medíocre, ou, mais exatamente, sem futuro (como aconteceu com os pintores ditos "pretensiosos"). Inversamente, um artista reconhecido apenas por alguns sucessores, muito tempo depois de sua morte, terá falhado no essencial da prova de reconhecimento.

Aí está toda a lógica dos vanguardistas (POGGIOLI, 1962), tão familiar aos especialistas que eles não vêem mais quão estranha ela é para os não iniciados. Estes têm dificuldade em admitir que o dinheiro não é, em matéria artística, a boa medida da grandeza; ou mais exatamente, que ele o é, menos ainda, pelo fato de que o campo e a posição do próprio artista nesse campo tem mais autonomia; ou ainda que ele constitui uma mediação pobre porque muito estandardizada, pelo menos se não for acompanhada de mediações mais ricas porque mais personalizadas, ao mesmo tempo que mais condutoras de emoção – capacidade de apreciação, cultura artística, investimento emocional...

Mediações, campos, reconhecimento: é preciso escolher entre esses três modelos? Mais do que abordagens exclusivas, são pontos de vista diferentes para seguir a "carreira" de uma obra, entre o ateliê do pintor ou o gabinete de trabalho do escritor ou do músico, e os olhos ou os ouvidos de todos aqueles que ela conseguir atingir. Porque, para criar, é preciso sair do ateliê ou do escre-

ver solitário, graças ao reconhecimento estruturado dos mediadores, para poder entrar no campo, e aí evoluir graças a outros mediadores, devidamente articulados no espaço e no tempo. A melhor coisa a fazer, face a esses modelos concorrentes, é ainda submetê-los à prova da aplicação empírica.

A teoria da mediação permite compreender o que pode ser o funcionamento em rede, mas não esclarece muito a respeito de sua estruturação. A teoria dos campos, ao contrário, interessa-se pelas estruturações (particularmente em sua dimensão hierárquica), mas quase não oferece ferramentas para descrever as transformações e as associações, tornadas pouco compreensíveis pela separação *a priori* em campos específicos ("campos de produção", "campo de recepção"). A teoria do reconhecimento tem o mérito de esclarecer, ao mesmo tempo, a cadeia das mediações e a articulação estruturada. Além disso, ela relativiza a noção de "autonomização", evitando considerá-la como uma evolução inelutável e universalmente aceita, ao contrário, ela permite compreender os processos de irreversibilidade, o que não constitui a noção de "mediação" visto que ela não é construída espaço-temporalmente.

UMA HIERARQUIA ESPECÍFICA

A questão do reconhecimento nos leva a uma propriedade já observada a propósito da recepção: não se pode compreender a especificidade dos fenômenos artísticos sem levar em conta a estratificação dos públicos, indissociável dos efeitos de elitismo, traduzidos em termos de distanciamentos temporais entre os momentos e as modalidades do sucesso, isto é, notoriedade no espaço, a curto prazo, ou posteridade no tempo, a longo prazo. Foi precisamente contra esse poder distintivo da arte, ou esse efeito de elitismo, que se constituiu, desde sua origem, uma boa parte da sociologia da arte, levada por uma preocupação democrática. Atendo-se, entre-

tanto, a uma denúncia ou a uma recusa do elitismo em arte, a sociologia estaria condenada a compreender apenas parcialmente seus mecanismos.

Se a "sociologia da dominação" desvela as desigualdades, ela é menos bem equipada para conceber as interdependências que os atores e as instituições têm em redes de credenciamento cruzadas, onde mesmo os mais poderosos não podem fazer "qualquer coisa", sem perder sua credibilidade. É preciso mudar o paradigma sociológico e, abandonando a denúncia das relações de dominação, observar as relações de interdependência, para compreender quanto, sobretudo em arte, o reconhecimento recíproco é um requisito fundamental da vida em sociedade, e pode ser exercido sem ser redutível à relação de força ou à "violência simbólica", que condena os "ilegítimos" ao ressentimento e os "legítimos" à culpabilidade.

A problemática do reconhecimento permite repensar a questão das hierarquias estéticas, ultrapassando tanto a representação de senso comum (um indivíduo confrontado com suas sensações subjetivas), como a estética erudita (um mundo de obras de arte separadas do mundo ordinário e dotadas de valor objetivo). Pois o que, nessa perspectiva, interessa ao sociólogo não é decidir se a hierarquia em arte é objetivamente fundada, ou se é apenas um efeito de subjetividade, uma pura construção: é descrever o "aumento de objetividade", em outras palavras, o conjunto dos procedimentos de objetivação que permitem a um objeto, dotado das propriedades requeridas, adquirir e conservar as marcas de valorização, que farão dele uma "obra" aos olhos de diferentes categorias de atores (HEINICH, 2000). Publicação ou exposição, cotação e circulação de mercado, manifestações emocionais e comentários eruditos, preços e recompensas de toda ordem, mudanças no espaço e conservação no tempo são – e não só esses – outros tantos fatores que organizam esse "aumento de objetividade" que, a par do "aumento de singularidade", constitui a forma específica de grandeza artística. São outros tantos programas de pesquisa que se abrem para a sociologia da arte.

A fragilidade das instituições

Tomemos o exemplo dos prêmios literários, forma particular de "instituição". O sociólogo que se contentasse em evidenciar seu caráter artificial, desvelando suas causas secretas (acordos entre júris e editores etc.), estaria se condenando só repetir as denúncias produzidas em abundância pelos próprios atores. Ao contrário, ele pode interessar-se, de modo mais específico, pela ação exercida pelos prêmios sobre seus beneficiários. Levada em consideração a hierarquia própria dos fatos artísticos, os prêmios literários têm efeitos paradoxais, revelando problemas fundamentais de justiça e de coerência de identidade (HEINICH, 1999). Na verdade, não apenas eles criam "distanciamentos de grandeza", particularmente brutais em relação aos pares e aos que os rodeiam, mas, sobretudo, eles constituem uma forma de reconhecimento tanto menos admitida pelos escritores, quanto estes visem a aprovação estética do pequeno círculo dos especialistas e da posteridade no longo prazo, mais do que o sucesso de dinheiro e de notoriedade no curto prazo.

Ora, essa vulnerabilidade à crítica é uma característica fundamental de toda instituição artística na época moderna – sistema de subvenções, administração, academia... Oficializando o que se constituiu na marginalidade, ela se vê forçosamente acusada de transviar, conferindo-lhe um reconhecimento coletivo, uma experimentação que visa à singularidade de uma expressão autônoma, não voltada para o julgamento do outro. É, aqui também, uma propriedade paradoxal da arte, que faz dela um campo particularmente interessante para a sociologia, onde os poderes são, por definição, frágeis.

Capítulo 7

PRODUÇÃO

Da recepção à mediação, o retorno em direção às origens nos leva aos produtores de arte: os criadores. Contrariamente aos públicos e aos intermediários, os artistas sempre estiveram bem presentes na história da arte, por meio de atribuições e biografias, mas de forma individual, salvo os agrupamentos estilísticos em "escolas" de arte. Significa dizer que seu estudo como estatuto coletivo, constitui uma aquisição da história social da arte e, sobretudo, da sociologia das profissões aplicadas à arte.

MORFOLOGIA SOCIAL

"O que é um autor?", perguntava, como filósofo, Michel Foucault (1969), iniciando a desconstrução de uma categoria aparentemente simples, mas ao ser examinada mais de perto se revela tremendamente complexa. A operação de base em sociologia das profissões, isto é, a enumeração e a descrição de uma categoria de ativos, de modo a estabelecer sua "morfologia social" (quantos e quem são eles?), está no limite do factível

quando se trata de artistas, que foram, durante muito tempo, classificados com a rubrica "diversos" nas categorias sócio-profissionais recenseadas pelo INSEE.[1*]

Toda pesquisa esbarra nesse primeiro obstáculo. Desde aquela, sem pretensão sociológica, de Michèle Vessilier-Ressi (1982) sobre escritores até a outra, mais ambiciosa, sobre os artistas plásticos, dirigida por Raymonde Moulin (1985) ou, mais recentemente, aquelas sobre atores de Pierre-Michel Menger (1997) ou de Catherine Paradeise (1998). As "profissões artísticas" bem um "desafio à análise sociológica", retomando o título do sociólogo americano Eliot Freidson (1986). Ele sugeria ater-se à investigação, numa perspectiva etnometodológica, ao critério da autodefinição, considerando como artista todos aqueles que assim se declaram. A Unesco fez por um tempo, sem que isso resolvesse, evidentemente, os problemas de definição teórica e de aplicação prática que constituem as propostas de tais pesquisas.

A definição dos artistas diverge da delimitação de uma dupla fronteira, muito marcada hierarquicamente: de um lado, a fronteira entre artes maiores e artes menores, ou ofícios de arte; de outro lado, a fronteira entre profissionais e amadores – tendo-se iniciado o estudo destes últimos na França, graças a pesquisas sustentadas pelo Ministério da Cultura (DONNAT, 1996; FABRE, 1997). Aqui, os critérios clássicos em sociologia das profissões – rendimentos, diploma, afiliação a associações profissionais – são pouco utilizáveis. A atividade artística, apenas muito

---

1 Cf. DESROSIÈRES, Alain; THÉVENOT, Laurent. *Les Catégories socioprofessionelles*. Paris: La Découverte, 1988. (Coll. Repères).

* INSEE: Institut National de la Statistique et des Études Économiques (Instituto nacional de estatísticas e e estudos econômicos). (N.T.)

parcialmente orientada para uma finalidade econômica, vem com freqüência acompanhada de um segundo ofício que assegura o essencial dos rendimentos. Ela pode ser aprendida e exercida sem passar por um ensino oficializado, e as estruturas de afiliação coletivas tornaram-se praticamente inexistentes a partir do fim das corporações e do declínio das academias, num universo fortemente individualizado.

O critério de visibilidade

Como costuma ocorrer em sociologia da arte, é preciso inventar métodos específicos para levar em conta a particularidade do objeto. Assim, Raymonde Moulin e seus colaboradores (1985) tiveram de colocar em primeiro plano, para realizar uma pesquisa sobre *Les Artistes*, um critério marginal em sociologia das profissões: o critério da notoriedade ou da "visibilidade social", cuja pertinência é revelada pela participação nesse meio.

Por essa razão, selecionaram um grande número de publicações profissionais (revistas de arte, catálogos de venda etc.), nas quais destacaram os nomes dos artistas e o número de vezes que eram mencionados. Trata-se de um indicador básico do "reconhecimento" artístico, dando um fundamento objetivo ao fato de os artistas pertencerem à profissão e ao seu grau de integração. Reencontramos aí, o papel fundamental dos "mediadores", de maior ou menor influência segundo sua posição no "campo".

Certamente, previnem os autores, essa "base de sondagem muito abrangente não autoriza uma confusão entre os critérios do profissionalismo e os da intenção criativa": o que significa dizer que a objetivação sociológica não pretende relatar nem a experiência subjetiva da relação com a criação (o sentimento de ser um artista), nem a qualidade das obras.

O estudo dirigido por Raymonde Moulin permite uma significativa caracterização da população dos artistas franceses, no início dos anos 80. Pintores e escultores são, em sua maioria, homens, cuja presença é maior quanto mais alto for o nível de sucesso. Este é mais tardio que em outras categorias e uma de suas características essenciais é a imprevisibilidade de sua evolução, como demonstrou Pierre-Michel Menger (1989). A inserção familiar é sobretudo secundária, como indicam a freqüência do celibato e o número de crianças por casal que está abaixo da média. As origens sociais são, excepcionalmente, heterogêneas, pois os artistas são recrutados em meios muito diferentes. Os casamentos acontecem mais no alto da escala social, revelando o prestígio adquirido por essa categoria profissional, muitos artistas tomaram por esposa uma mulher de um meio superior ao deles.

Por fim, são freqüentes os entrevistados que se declaram "autodidatas", sem diplomas, mesmo que tenham realizado estudos superiores. Esse "mito do autodidatismo", trazido para a realidade, necessita de retificação, numa perspectiva explicativa e factual, fundada no estabelecimento dos fatos. Mas numa perspectiva abrangente e fundada na análise das representações, o mito não tem nada de uma ilusão irracional, apenas é a conseqüência das representações modernas do artista, que, a partir da época romântica, privilegiam o dom individual em detrimento da aprendizagem; o mérito pessoal em detrimento da transmissão coletiva dos recursos; a inspiração em detrimento do trabalho.

A pesquisa termina numa tentativa de relacionar as variações da tendência estética, em função do efeito de geração, com o objetivo de explicar, por meio de determinantes de uma geração – portanto coletivos –, as escolhas de expressão artística. Mas o resultado, pouco comprobatório, não é seguramente o mais interessante face à descrição inédita dessa população atípica, cuja sin-

gularidade se revelou por meio das dificuldades especificamente metodológicas de enquadramento estatístico.

SOCIOLOGIA DA DOMINAÇÃO

Claramente explicativo e orientado para as obras é, ao contrário, o projeto de Pierre Bourdieu, quando busca fazer a "sociologia dos produtores" de arte, como os escritores que estão, com Flaubert, no centro das *Règles de l'art* (1992). Trata-se, explicitamente de estabelecer os "fundamentos de uma *ciência das obras*, cujo objeto seria não apenas a produção material da obra em si, mas também a produção de seu valor". A sociologia dos produtores é, portanto, a passagem obrigatória para uma sociologia das obras, numa perspectiva não descritiva (morfologia social) nem abrangente (análise das representações), mas explicativa (referente à gênese das obras) e, às vezes, crítica, quando tem por objetivo denunciar as "crenças" dos atores.

Chega-se, portanto, próximo do projeto materialista clássico, que consiste em explicar a obra de arte não pelas características de seus mecenas ou do seu contexto de recepção, mas pelas propriedades de seu produtor. Este, entretanto, não é mais considerado enquanto indivíduo psicológico, como na estética tradicional, nem enquanto membro de uma classe social, como na tradição marxista, mas enquanto alguém que ocupa certa posição no "campo de produção restrita" a que pertence sua criação. A esse parâmetro coletivo que é o "campo" corresponde de modo equivalente o parâmetro individual, que é o "habitus" resultante de condições sociais, pelo ajustamento entre estruturas da atividade e disposições incorporadas.

Tal análise tem – vimos isso a propósito do campo como "mediação" – a vantagem de evitar o rebaixamento da obra e do produtor individual em uma instância muito geral ("a sociedade", e até mesmo determinada classe social), graças ao conceito de "autonomia relativa". Entretanto, ela encontra seus limites no próprio projeto, organizado em torno do destaque dados aos efeitos da "legitimação", pelos quais os valores "dominantes" se impõem aos "dominados", que os reconhecem como "legítimos", participando assim de sua "reprodução", relegando, portanto, a si próprios.

O conceito de "legitimidade", retomado por Max Weber, tem uma aplicação privilegiada no campo da arte, pois constitui a base de uma sociologia da dominação, voltada ao desvelamento das hierarquias mais ou menos abertas, que estruturam o campo, para chegar a uma "desmistificação" das "ilusões" mantidas pelos atores sobre sua relação com a arte. Nessa perspectiva, a atitude construtivista (bem resumida no título "Mais qui a créé les créateurs?" (Mas quem criou os criadores?) depende forçosamente de um desconstrutivismo crítico, em que a desnaturalização das noções de senso comum tende a reduzi-las a um artificialismo. Sendo "socialmente construídas", as representações dominantes da obra de arte seriam inadequadas ao seu objeto, porque falseadas por estratégias.

Ora, essa visão crítica não tem efeitos liberadores. Além de quase não permitir a compreensão da lógica dessas construções aos olhos dos atores, ela produz efeitos de culpabilização, e mesmo de autoculpabilização, pois ela é retomada e aceita pelos próprios atores – como é o caso da sociologia bourdieusiana, que penetrou amplamente o mundo da cultura. Toda pessoa dotada de notoriedade torna-se, como "dominante", o fomentador ou o cúmplice de um exercício – ilegítimo aos olhos do sociólogo – de legitimação.

Obra, campo, habitus

"O tema da obra, resume Bourdieu, é, portanto, um habitus em relação a um posto, isto é, a um campo... Os determinismos sociais de que a obra de arte carrega os vestígios são exercidos, de um lado, por meio do habitus do produtor, remetendo assim às condições sociais de sua produção como tema social (família etc.) e como produtor (escola, contatos profissionais etc.). Por outro lado, são exercidos por meio das solicitações e exigências sociais que estão inscritas na posição que o produtor ocupa num determinado campo (mais ou menos autônomo) de produção. O que chamamos 'criação' é o encontro entre o habitus socialmente constituído e uma certa posição já instituída, ou possível, na divisão do trabalho de produção cultural. (...) Assim, o tema da obra de arte não é nem um artista singular, causa aparente, nem um grupo social..., mas o campo de produção artística no seu conjunto...

"Flaubert, como defensor da arte pela arte, ocupa no campo da produção literária uma posição neutra, definida por uma dupla relação negativa (vivida como dupla recusa), à 'arte social' por um lado, à 'arte burguesa' por outro. (...) Flaubert exprime, sob forma transformada e negada, a dupla relação de dupla negação que, enquanto 'artista', opõe-se, ao mesmo tempo, ao 'burguês' e ao 'povo' e, como artista 'puro', o indispõe contra a 'arte burguesa' e a 'arte social'." (*Mais qui a créé les créateurs?* 1984, p. 210-3).

No plano propriamente sociológico, tal orientação tem, além disso, o inconveniente de dificultar um certo número de operações analíticas. Em primeiro lugar, a redução da pluralidade das dimensões de um campo, e da própria pluralidade dos campos, a um princípio de dominação, quase não permite levar efetivamente em consideração a pluralidade dos princí-

pios de dominação, mesmo quando ela é teoricamente admitida. Legitimidade, distinção e dominação valem num mundo unidimensional, onde se oporiam de modo unívoco o legítimo e o ilegítimo, o distinto e o vulgar, o dominante e o dominado. Mas a multiplicidade das ordens de grandeza, dos registros de valor, das modalidades da justiça introduz complexidades e ambivalências: os dominados num regime de valorização são dominantes em outro. Assim, a denúncia por um artista contemporâneo da dominação das multinacionais (cf. BOURDIEU. *Libre échange. Entretiens avec Hans Haacke*, 1994) não faz dele, longe disso, um "dominado", nem mesmo um marginal. Ele é um dos mais denunciados por outros artistas como participante do pólo "dominante" da arte contemporânea sustentada pelas instituições.

Além disso, essa sociologia da dominação, que tem em foco as estruturas hierárquicas, pouco facilita a descrição concreta das interações efetivas, muito mais complexas do que sugere sua redução a uma relação de forças entre dominantes e dominados. Enfim, ela é pouco compatível com a análise abrangente do sentido de que se revestem as representações que os autores fazem para si mesmos do processo criador. Assim, faz parte da lógica do trabalho de Hans Haacke, e das condições de seu êxito, a necessidade de se apresentar como um artista marginal, o que o sociólogo tem todo interesse de compreender e analisar, mais do que confortar o artista e o sistema de consagração da arte contemporânea, na perspectiva de que a oposição política seria forçosamente sinônimo de marginalidade artística.

Abrimos espaço agora a outros modelos possíveis para uma sociologia dos produtores de arte.

SOCIOLOGIA INTERACIONISTA

Em *Les Mondes de l'art* (1982), o sociólogo americano Howard Becker, que já era célebre por trabalhos de campo sobre a marginalidade, questiona-se sobre a produção de arte a partir não mais de uma identificação dos criadores ou de uma caracterização de suas posições estruturais, mas de uma descrição das ações e interações de que as obras são a resultante. Trata-se, como ele precisa na introdução, de estudar "as estruturas da atividade coletiva em arte", numa tradição "relativista, cética e democrática", que se inscreve contra a estética humanista e a sociologia tradicional da arte, orientadas para uma análise da "obra-prima".

A originalidade maior do trabalho de Becker consiste em não se limitar a um só tipo de criação, mas em estudar tanto a pintura como a literatura, a música, a fotografia, os ofícios de arte ou o jazz. Em todos esses campos, ele põe em evidência a necessária coordenação das ações num universo essencialmente múltiplo: multiplicidade dos momentos da atividade (concepção, execução, recepção), dos tipos de competência (presentes, por exemplo, nos créditos dos filmes), ou das categorias de produtores (Becker distingue o profissional integrado, o franco-atirador, o artista popular e o artista ingênuo).

Essa descrição empírica da experiência real faz com que ela se apresente como essencialmente coletiva, coordenada e heteronômica, isto é, submetida a pressões materiais e sociais exteriores aos problemas especificamente estéticos. Ela opera, assim, uma desconstrução das concepções tradicionais: superioridade intrínseca das artes e dos gêneros maiores, individualidade do trabalho criador, originalidade ou singularidade do artista.

Eis que se coloca uma questão fundamental, interrogando a disciplina sociológica no seu conjunto. Reduzindo as repre-

sentações, imaginárias e simbólicas, a que se deve ilusões denunciar, não se fica impossibilitado de compreender sua coerência e sua lógica, aos olhos dos atores, passando assim ao lado da especificidade da relação com a arte (é esse risco que qualificamos às vezes de "sociologismo")? Se essa relação consiste justamente numa representação da criação como individual e inspirada, mais do que como coletiva e imposta, a sociologia não

Becker e Bourdieu

O conceito de "mundo da arte", próprio da sociologia interacionista segundo Becker, ressalta as interdependências e as interações efetivas, concorrendo para a formação e a "labelização", a etiquetagem material e mental de um objeto como obra de arte. A noção de "campo", própria da sociologia da dominação segundo Bourdieu, ressalta as estruturas subjacentes, as hierarquias internas, os conflitos e a posição em relação a outros "campos" de atividade.

Tanto um como outro, entretanto, põem em evidência a pluralidade das categorias de atores implicados na arte, e levam em conta as posições concretas e os contextos. Essa é a contribuição específica da sociologia, contra o enfoque espontâneo do senso comum, seja sobre seres excessivamente individualizados (artistas), seja sobre categorias excessivamente gerais (o público, o meio artístico, o poder...). De acordo com o projeto positivista, as duas abordagens têm por objeto exclusivo a experiência real, e não as representações que fazem dela os atores, estando elas presentes apenas como ilusões a denunciar. Também têm em comum o que constitui a particularidade da postura crítica em sociologia, isto é, buscar desmistificar as crenças de senso comum na autonomia da arte e a singularidade do gênio artístico (é o projeto "relativista, cético e democrático" como Becker o definiu).

deve *também* assumir a tarefa de destacar as razões que podem ter os atores de se apegar a tal representação, seja qual for o grau de pertinência em relação aos objetos em questão, e além dessa pertinência ser frágil?

Em outras palavras, o papel da Sociologia deve limitar-se a demonstrar a relatividade dos valores, ou compreender como e por que os atores os consideram valores absolutos? Apresenta-se para qualquer sociólogo, uma decisão fundamental que torna incontornável o trabalho que envolve a arte. Se o estabelecimento dos fatos é indispensável a um reconhecimento das representações como tais (operação particularmente necessária e rica no campo tão imbuído de valores, como é o da arte), o sociólogo deve escolher entre duas opções: ater-se a esse primeiro *estágio,* em conformidade com o projeto positivista, de modo a dizer a verdade que as representações dissimulam, em conformidade com o projeto crítico; ou fazer desse primeiro estágio um simples momento no projeto – de inspiração antropológica – que consiste em destacar as lógicas próprias à formação e à estabilização das representações.

SOCIOLOGIA DA IDENTIDADE

Abre-se uma outra via para a sociologia dos produtores de arte. Não mais uma morfologia da categoria, um desvelamento das relações estruturais de dominação, uma restituição das interações, mas uma análise da identidade coletiva dos criadores, nas dimensões objetivas – conforme uma clássica sociologia das profissões – e subjetivas – indo ao encontro de uma sociologia das representações a ser ainda amplamente construída.

O *Mozart* de Norbert Elias

Foi esta última via que Norbert Elias abriu a propósito de Mozart (1991), analisando sua situação objetiva na corte como uma mistura paradoxal de inferioridade social e superioridade criadora. Para Elias, Mozart era vítima de um duplo distanciamento de grandeza: distanciamento, por um lado, entre o *habitus* burguês próprio de suas origens e a vida da corte à qual sua condição o obrigava. O distanciamento, por outro lado, entre um príncipe todo poderoso, mas incapaz de apreciar verdadeiramente a arte de seu servidor, e um servidor excepcionalmente dotado, mas mantido numa posição subalterna, como a que ocupavam os músicos em uma época em que os artistas, em qualquer campo que exercessem sua arte e qualquer que fosse seu talento, não usufruíam ainda o prestígio que terão no decorrer do século 19. Trata-se da mesma situação vivida, dois séculos antes, pelo escultor e ourives Benvenuto Cellini na Itália da Renascença, em que os criadores fora do comum eram condenados à excentricidade e, por isso, estigmatizados.

Num campo ainda pouco "autônomo", em que as possibilidades de "mediação" entre criador e seu público eram tão pobres quanto as capacidades de "reconhecimento" do primeiro pelo segundo, um artista raramente tinha a possibilidade de ser tratado de acordo com a consciência que ele tinha de seu próprio mérito. Ele também não podia impor inovações, num universo que não havia ainda integrado o modelo do artista inovador, original e senhor da definição de sua própria excelência. Por fim, a essa tensão entre a grandeza potencial de que Mozart se sabia interiormente portador como músico, e a aparente pequenez que lhe valia exteriormente sua condição de servidor, somava-se uma outra tensão, de ordem intrapsíquica, devida à ambivalência de sua relação com seu pai.

Assim, Elias consegue articular a análise sociológica da identidade artística, por meio de uma abordagem psicanalítica da situação do criador, que lhe permite explicar a forma

subjetiva pela qual Mozart foi levado a viver a posição desconfortável do gênio. Trata-se de uma depressão latente que contribuiu, afirma o sociólogo, para a sua morte prematura.

Vê-se que o fato de serem postas em evidência as condições ocultas ou, pelo menos, não explicitadas, não equivale forçosamente a um trabalho crítico de desmistificação das idéias recebidas ou dos "mitos" populares, como já fez a crítica moderna, particularmente Roland Barthes (1957) ou a Étiemble (1952).Pode se tratar também de explicitar a lógica subjacente às representações que as pessoas fazem de uma atividade criativa.

Estas permitem, além disso, explicar certos fatos objetivos destacados pela pesquisa: a dificuldade de definir as fronteiras entre artistas profissionais e amadores; a insistência sobre um autodidatismo real ou em parte imaginário; ou ainda o aumento espetacular do número de artistas em certos períodos (no decorrer do século 19 e na última geração do século 20), índice de uma elevação do status e de um prestígio crescente da atividade. Esta última característica é fundamental para a compreensão, não apenas da situação do artista na época moderna – que sob certos aspectos ocupa um lugar análogo ao da antiga aristocracia –, mas também seu lugar particular na Sociologia. Com efeito, a partir do momento em que esta se coloca num plano normativo, autorizando-se a se posicionar sobre valores que os atores assumem, ela está forçosamente dividida – como vimos com a Escola de Frankfurt – entre a denúncia democrática do elitismo artista e a exaltação esteta dos valores antiburgueses. Existe aí uma contradição interna, análoga àquela que a expressão canônica "frações dominadas da classe dominante" evoca, a expressão é forjada por Bourdieu, a propósito das categorias para as quais o capital cultural prima sobre o capital econômico.

Mais do que a estatística e a observação direta das condutas, é a análise dos discursos e das imagens que fornece a base metodológica de tais análises. Pode ser textos escritos, como as biografias, autobiografias ou correspondências de artistas; ou opiniões recolhidas em entrevistas, típicos da sociologia dita "qualitativa". É nessa perspectiva de uma "sociologia abrangente", na definição de Max Weber, que Nathalie Heinich reconstituiu o espaço do possível, concedido aos escritores contemporâneos que trabalham em "regime vocacional", no qual, por uma espécie de economia invertida, não é a atividade criativa que serve para ganhar a vida, mas o fato de ganhar a vida é que serve para liberar o tempo para a criação. Pode-se destacar alguns "tipos ideais" de escritores, por meio de diferentes temas: compromisso entre investimento na criação e a subsistência material, indeterminação do status e ligação com outros, vocação e inspiração, publicação e reconhecimento, modelos de vida e condição de "grande escritor" (HEINICH, 2000). Não se trata nem de uma psicologia do autor no trabalho, nem de uma sociologia das condições sociais da literatura, nem de uma crítica das ideologias associadas à escrita, mas de uma tentativa de compreender em que condições a escrita pode ser também criação de uma identidade de escritor, diferente das outras atividades suscetíveis de definir um indivíduo.

Portanto, para além de uma explicação das posições sociais, a sociologia dos produtores de arte pode consistir em uma compreensão das representações dos atores. Assim, a questão da inspiração obriga, aqui também, a especificar claramente a postura do sociólogo. Se ele busca inscrever seu objeto nos quadros comuns que são familiares à sociologia, mostrará que a "inspiração" invocada por alguns não é, "na realidade", senão uma ilusão ou um "mito", estando os criadores, como toda pessoa, devotados ao "trabalho"; bastará retomar o discurso de mui-

tos dos criadores atuais, mais interessados em anular representações de senso comum que julgam muito dessingularizantes, do que em manter imagens estandardizadas deles mesmos, ainda que sejam imagens de singularidade. Mas se ele busca compreender a lógica dessas diferentes representações (sob pena de incluir aí as que veiculam certo número de sociólogos da arte), ele realçará, nos testemunhos dos atores, a alternância dos momentos de inspiração e de trabalho; e demonstrará que seus relatórios insistem em uma ou outra dimensão, segundo os contextos nos quais os criadores são levados a falar de sua atividade, e conforme os valores que buscam defender.

O termo "artista"

O termo "artista", para designar pintores e escultores, que eram anteriormente qualificados de "artesãos", só se impôs no final do século 18 (cf. HEINICH, 1993a). A partir do início do século 19, vai estender-se aos intérpretes de música e de teatro e mesmo aos de cinema, no século 20. Concomitantemente a essas evoluções semânticas, opera-se pouco a pouco uma mudança de conotação: de descritivo, "artista" tende a se tornar valorativo, carregado de julgamentos de valor positivos. Da mesma forma que "autor" – usado sobretudo em literatura, música ou cinema –, "artista" aparece, freqüentemente, como um qualificativo, mesmo que seja substantivado ("Que artista!", "É um verdadeiro artista!"/ "É mesmo um artista").

Esse processo traduz, ao mesmo tempo, a valorização progressiva da criação nas sociedades ocidentais e uma tendência histórica à evolução do julgamento estético da obra para a pessoa do artista, já referido por Edgard Zilsel (1926). Tende-se, retrospectivamente, a tratar como "tipos" representativos de sua categoria os artistas excepcionais do passado. O senso comum e, às vezes, até os especialistas de arte

acreditam de bom grado que o conjunto dos artistas da Renascença gozava de um status análogo ao de Leonardo, Rafael ou Michelangelo, enquanto que a singularidade que apresentavam fazia deles exceções e modelos a seguir, mas certamente não casos típicos.

Um índice, entre outros, dessa valorização é o aparecimento, a partir dos anos 1830, de ficções literárias tendo por heróis artistas – fenômeno desconhecido anteriormente. Com o romantismo, pintores e escritores se inscrevem em um novo quadro de representações em que a atividade é pensada como dependendo forçosamente de uma vocação (e não mais de um aprendizado), e em que a excelência, em vez de ser definida como a capacidade de dominar as regras, aparece como devendo ser necessariamente singular. O criador, para ser verdadeiramente um artista, deve dar prova de originalidade e ao mesmo tempo de capacidade de exprimir sua interioridade, e de tal modo que atinja uma forma de universalidade.

A valorização do "artista" provoca uma extensão do termo, tornando os limites da categoria tanto mais indefinidos quanto ela se torna prestigiosa. Essa indefinição se acentua com a arte contemporânea, marcada por uma constelação de novas práticas, mesclando pintura, escultura, vídeo, fotografia, cenografia, urbanismo e até mesmo filosofia. Explica-se assim o sucesso, hoje em dia, da expressão "artista plástico", mais neutra que simplesmente "artista", e que permite evitar os de "pintor" ou "escultor", que valiam ainda para a arte clássica e moderna, mas tonaram-se bastante inadequados com o advento da arte contemporânea (HEINICH, 1996a).

A questão se põe da mesma maneira quando se trata de reconstituir carreiras de artistas. A sociologia positivista e explicativa permite destacar, pela estatística, a recorrência de perfis de carreira análogos e sua eventual correlação com os fatores extra-artísticos: origem social, estratégias mundanas, afinidades políticas, homologias com os mediadores ou os públicos mais aptos a assegurar um reconhecimento adequado... A sociologia

abrangente procederá de outra forma: por um lado, ela se dirigirá aos interessados para recolher seu ponto de vista sobre sua própria carreira. Por outro lado, tentará compreender por que esses criadores, como seus admiradores, demonstram repugnância em pensar sua trajetória em termos de "carreira". Essa noção implica, ao mesmo tempo, uma personificação dos fins perseguidos pela pessoa e uma estandardização dos meios, de posto em posto (como na diplomacia), enquanto a particularidade de um artista considerado como autêntico é a de visar a um objetivo despersonalizado – a grandeza da arte – por meios tão pessoais quanto possível –, a uma criação original, individualizada, e mesmo singular, ou seja, fora do comum. Conseqüentemente, é tão importante compreender por que e como o artista tenta escapar desse rebaixamento de seu itinerário nas etapas estandardizadas de uma "carreira", quanto mostrar no que, na realidade, ele não pode escapar disso. Certamente, uma e outra perspectivas – abrangente-analítica e crítico-explicativa – podem ser complementares e não antinômicas; mas o problema é que, ao privilegiar esta última, permanece-se aí facilmente, tão fortes são os efeitos de desvelamento e de crítica que ela opera.

Mais uma vez constatamos quanto a especificidade dos fenômenos artísticos se torna objeto de eleição para a sociologia, impelindo-a até seus limites, abrindo-lhe caminhos inéditos.

Capítulo 8

A QUESTÃO DAS OBRAS

A sociologia das obras de arte constitui a dimensão, ao mesmo tempo, mais esperada, mais controversa e, provavelmente, mais decepcionante da sociologia da arte. Aqui, menos ainda que precedentemente, os especialistas estão longe de chegar a um consenso.

A INJUNÇÃO DE FALAR DAS OBRAS

"Fazer a sociologia das obras em si mesmas", "passar da análise externa à análise interna", ou do contextual ao estético, é uma injunção freqüentemente reiterada, não apenas pelos especialistas de arte exteriores à sociologia, mas também por uma parte dos próprios sociólogos da arte. Ela pode ser aplicada a programas muito diversos, indo da análise dos componentes materiais da obra (a influência dos pigmentos na divisão do trabalho no ateliê, ou a tinta em tubo na individualização das práticas pictóricas: cf. H. e C. White) ao relato de suas características estéticas com propriedades exteriores (o pensamento escolás-

tico, a técnica do cálculo, a arte da dança ou da cartografia: cf. PANOFSKY, E.; BAXANDALL, M.; ALPERS, S.). Ela subentende, em todo caso, que a sociologia não pode se contentar em estudar, nas direções que acabamos de listar, o contexto e as instituições, os problemas do estatuto ou de quadros perceptivos.

Um primeiro problema apresentado por essa injunção é que ela repousa freqüentemente sobre um hegemonismo, tentando considerar que a sociologia teria uma pertinência, se não superior, ao menos idêntica à das disciplinas que tratam tradicionalmente de um objeto – aqui, a história da arte, a estética, a crítica. O objetivo não seria tanto o de ensinar algo de novo sobre a arte, mas de provar que a sociologia é capaz de ensinar alguma coisa aos especialistas dessas áreas, os quais, para atuar devidamente, deveriam converter-se todos à sociologia. A esse modelo implicitamente hegemonista, pode-se opor um modelo de "competências distribuídas", permitindo uma passagem de trocas com as disciplinas vizinhas, preferencialmente a uma relação agonística, que busca afirmar a supremacia da sociologia, inclusive sobre os terrenos já investidos por outros.

O segundo problema é o inverso do precedente, trata-se do risco de adotar, sem se dar conta disso, um ponto de vista estranho à sociologia, em vez de tomá-lo por objeto. Com efeito, a injunção de estudar obras obedece implicitamente a uma opinião preconcebida muito forte no mundo erudito e, em particular, entre os especialistas de arte, consistindo em privilegiar as obras em detrimento das pessoas ou das coisas. Enredado nas hierarquias implícitas desse mundo erudito, o sociólogo, para quem é natural a necessidade de interessar-se pela "obra", corre o risco de não ver o quê, nessa injunção, apenas reflete um paradigma do qual ele faz, inconscientemente, a base de sua postura epistemológica, em vez de estudá-lo, da mesma maneira que

qualquer valor investido e veiculado pelos atores – fossem seus próprios pares na universidade.

Por fim, um terceiro problema colocado por essa injunção, o de fazer a sociologia das obras de arte, é a ausência de um método de descrição sociológica das obras – salvo se passar pela análise dos atores, o que nos levaria de volta a uma sociologia da recepção. Da mesma forma que as pessoas, os grupos, as instituições e as representações se oferecem à análise estatística, à entrevista e à observação. Quase não existe abordagem empírica das obras de arte que não seja redutível às descrições que os críticos, os peritos e os historiadores da arte, desde muito tempo, já experimentaram. Para quem considera, como fazemos aqui, que uma disciplina se define, antes de mais nada, pela especificidade de seus métodos, esse é um questionamento primordial sobre a possibilidade de se fazer uma "sociologia das obras". Como diz Jean-Claude Passeron (1986): "Entre as diferentes sociologias do valor, a sociologia da arte é, sem dúvida, a que atinge mais diretamente os limites descritivos do sociologismo."

Obra, objeto, pessoa

Uma tela de Van Gogh foi, segundo dizem, utilizada por um de seus vizinhos para fechar o buraco de um galinheiro. Nessas condições, tratava-se ainda – ou já – de uma "obra"?

"Obra" é, num primeiro sentido, um objeto de arte, criado por um autor. Para ser percebido como uma obra e não como um objeto (uma coisa), são necessárias ao menos três condições: primeiramente, que esteja livre de qualquer função que não seja estética (função utilitária, função cultural de devoção, mnemônica, função documental, função erótica etc.); em segundo lugar, que esteja ligada, pela assinatura ou atribuição, a um nome próprio de artista, ou a seu equivalente caso seu autor seja desconhecido ("mestre

de..."); em terceiro lugar, que seja singularizado, isto é, considerado não substituível, dada sua originalidade e unicidade (HEINICH, 1993b).

Num segundo sentido, "obra" designa o conjunto de criações atribuídas a um autor: conjunto aberto durante sua vida e fechado a partir de sua morte. Neste último caso, a delimitação de sua "obra" pode, entretanto, modificar-se consideravelmente, como no caso de Rembrandt, alvo de uma recente reatribuição que consistiu em imputar algumas de suas telas ao seu "ateliê" (seus assistentes). A operação repousa numa concepção anacrônica do trabalho artístico, amplamente coletivo no tempo de Rembrandt e que só viria a se individualizar no século 19. A "obra" e seu autor, seja ele quem for, são entidades indissociáveis, de definição mútua, como demonstrou Michel Foucault (1969). A própria vida de Van Gogh nunca deixou de ser objeto de uma atenção equivalente à endereçada a sua obra.

A indissociabilidade da noção autor e obra admite não menos consideráveis variações entre o pólo do objeto (obra) e o pólo da pessoa (autor). Com efeito, supõe-se que a apreciação erudita tenha por alvo a obra de arte (é o pólo "operalista" de admiração), enquanto a apreciação popular dirige-se antes a seu autor, por meio de sua biografia e dos relatos de seus eventuais sofrimentos (é o pólo "personalista"). Quando valorizam a singularidade, operalismo e personalismo produzem, um, a estética da obra de arte (formalismo), o outro, uma psicologia da criação (biografismo); quando valorizam a universalidade, produzem, seja uma mística da obra de arte, seja uma ética do sofrimento (hagiografia). Quanto mais se sobe na hierarquia dos valores intelectuais, mais se privilegia o estético em detrimento do biográfico, a insensibilidade da análise voltada para os objetos em detrimento da implicação emocional do admirador em empatia com um criador.

A noção de obra oscila, portanto, entre esses dois pólos opostos: dos objetos e das pessoas. Por essa razão a sociologia da arte, antes de "falar das obras", teria todo interesse em elucidar sob quais condições elas são tratadas como tais, e por quais atores (HEINICH, 1997b).

Até hoje, a única abordagem metodológica própria da sociologia reduz-se a dois elementos: o fato de levar em conta as estratificações sociais (determinada categoria social, como encontramos em Goldmann e Bourdieu, preferindo a sociedade como um todo) e a extensão do corpus, capaz de dar livre curso à comparação – método específico das ciências sociais. Um corpus importante permite analisar coletivamente as obras, pondo em evidência os caracteres comuns a uma multiplicidade de produções ficcionais em vez de a interpretá-las uma por uma. Porque se a sociologia tem uma especificidade, é certamente a sua capacidade de trabalhar no nível do coletivo: no mínimo, pondo objetos individuais em relação com fenômenos coletivos, e, melhor ainda, construindo corpus coletivos.

Foi o que fez, por exemplo, a socióloga Clara Lévy (1998), tentando reconhecer constantes de identidade no romance judeu contemporâneo, ou a crítica literária Pascale Casanova (1998), analisando a extensão do modelo literário francês e a criação de um efeito de universalidade da literatura. Nathalie Heinich percorreu o mesmo caminho, descrevendo as estruturas da identidade feminina em algumas centenas de obras de ficção, cruzando o parâmetro do modo de subsistência econômica com o da disponibilidade sexual. Ela fez aparecer um "estado" de menina e três "estados" de mulher (estado de primeira, de segunda e de terceira), compondo a "ordem" tradicional à qual se juntou no entreguerras o estado de mulher "independente", característico da modernidade (HEINICH, 1996b).

Risco de hegemonismo, adoção espontânea do ponto de vista dos atores, ausência de linguagem descritiva específica, são tantas as razões para duvidar que a sociologia seja uma disciplina bem armada para estudar de perto as obras de arte (Heinich, 1997a). Ignorando a maior parte desses obstáculos, as tentativas

para produzir uma sociologia das obras multiplicaram-se igualmente, investindo de modo espontâneo nos dois grandes tipos de comentários, caminhos já abertos pela história e pela crítica de arte: a avaliação e a interpretação.

AVALIAR: A QUESTÃO DO RELATIVISMO

Quando Passeron, no artigo citado (1986), atribui à sociologia da arte a tarefa de "identificar e explicar os processos sociais e os traços culturais que concorrem para elaborar o valor artístico das obras", todo o problema reside no estatuto desse "elaborar": trata-se do que *constitui*, objetivamente, o valor artístico, ou do que o *constrói*, socialmente, enquanto tal? Veremos que a primeira opção remete a uma axiologia (em outras palavras, uma ciência dos valores) sociológica; a segunda, a um relativismo, seja normativo (crítico), seja descritivo (antropológico).

Ou então, tenta-se atribuir uma razão sociológica ao valor das obras (primeira opção: axiológica), por exemplo, "explicando" a grandeza de uma obra pela sua capacidade de exprimir a sensibilidade de sua época. Assim, o "novo realismo" (corrente de arte contemporânea que, no início dos anos 60, utilizava materiais tomados da vida quotidiana, como pedaços de cartazes, restos de refeição, carcaças de automóveis etc.) seria, nessa perspectiva, um sintoma genial da sociedade de consumo. O risco é de simplesmente consagrar os julgamentos originários da arte, retomando suas categorizações como se apresentam (o "novo realismo" como grupo efetivo e não como reagrupamento constituído por um crítico), e de redobrar o trabalho classificatório e valorativo dos críticos de arte, que são os primeiros a manipular esse tipo de comentários, próprios do que chamamos a "estética sociológica".

Ou então, decide-se ignorar ou desconstruir as avaliações originárias da estética (segunda opinião: relativismo crítico), ampliando as fronteiras da arte: nessa perspectiva não existe valor estético absoluto, as produções menores têm a mesma legitimidade das grandes obras. A sociologia da arte (ou a história social da arte, que "deve se impor como tarefa prioritária o problema da eliminação da hierarquização de seus objetos", como afirmava Enrico Castelnuovo (1976)) se especializa nos gêneros negligenciados pela estética tradicional: romances populares (Thiesse, 1984; Péquignot, 1991); gêneros em declínio (PONTON, 1975); ou ainda práticas femininas (NOCHLIN, 1988; SAINT-MARTIN, 1990).

Estudando as obras situadas na base da escala de valores, a sociologia transgride as fronteiras hierárquicas originárias da arte. Mas, confinando-se às produções ditas menores, o risco é dobrado: por um lado, passar de uma decisão epistemológica (suspender os julgamentos de valor estético) a uma posição mais ou menos explicitamente normativa (contestar as hierarquias tradicionais); por outro lado, e sobretudo, recusar-se a compreender os próprios processos de avaliação que, para os atores, dão sentido à noção de obra-prima ou de valor artístico.

As fronteiras da arte

A relativização das fronteiras consagradas ocorre em alguns níveis. Ela se refere, inicialmente, às fronteiras geográficas, alargando a perspectiva para além do quadro cultural da história da arte: numa perspectiva antropológica, trata-se de questionar, a partir das artes primitivas, a própria noção de estética e suas intersecções com funções utilitárias, simbólicas ou religiosas (cf. CLIFFORD, 1988; PRICE, 1989).

Uma segunda categoria de fronteiras, no interior de nossa sociedade, é a hierárquica, entre "grande arte" e "arte

menor", "arte de elite" e "arte de massa", "belas-artes" e "artes populares" ou "indústrias culturais" (BOLOGNA, 1972). Trata-se de um eixo de pesquisas muito desenvolvido nos Estados Unidos, como demonstraram particularmente os trabalhos de Richard Peterson (1976) sobre a construção histórica da própria noção de cultura, ou os de Vera Zolberg e Joni Cherbo (1997) sobre a maneira pela qual as atividades marginais fazem as fronteiras da arte atual mover-se pouco a pouco.

Uma terceira categoria, enfim, cabe a distinção entre arte e não-arte, inscrita tanto na linguagem como nas paredes dos museus. O que é um "autor"? Os "ready-mades" de Duchamp são obras de arte, assim como os desenhos de alienados (arte bruta), de autodidatas (arte ingênua), ou de crianças, até mesmo de animais (LENAIN, 1990)? É preciso aceitar as delimitações instituídas ou, ao contrário, considerar que a cozinha, a tipografia ou a enologia são artes da mesma forma que a pintura, a literatura ou a música? Devem-se estudar as "práticas culturais" no sentido amplo (lazer, espetáculos esportivos) ao mesmo tempo que as criações legítimas (teatro, museus, ópera)? Essas são algumas questões que a sociologia da arte teve para resolver, desde duas origens.

A terceira opção, enfim, é de inspiração mais antropológica, pois consiste em tomar por objeto de pesquisa (e não por objeto de crítica, como na segunda opção) os valores, enquanto resultantes de um processo de avaliação e não (como na primeira opção) enquanto realidades estéticas objetivas, inscritas nas "próprias obras". Não se trata mais, portanto, de decidir o que faz o valor "sociológico" de um urinol proposto como obra de arte (sintoma da industrialização do mundo moderno, ou da regressão infantil de uma sociedade em guerra, ou do questionamento

sobre a natureza da arte), nem se ela deve ou não ser considerada como tal, mas trata-se de descrever as operações que permitem aos atores excluí-la ou incluí-la na categoria "arte", e as justificações que eles dão. O relativismo, aqui, não é mais normativo – pronunciando-se sobre a natureza dos valores para afirmar sua relatividade. Ele é simplesmente descritivo, analisando suas variações, sem pronunciar-se sobre a essência desses valores, ou seja, sobre a questão de saber se eles são propriedades objetivas das obras ou das construções sociais.

O risco é negligenciar as características próprias das obras, em proveito das modalidades de sua recepção e de sua mediação, trabalhando tanto os públicos, os contextos, como as próprias obras: abstenção que, certamente, distancia a sociologia da estética erudita, mas que desenha, de modo preciso, o espaço de pertinência que é especificamente o seu.

INTERPRETAR: A QUESTÃO DA ESPECIFICIDADE

A noção de "interpretação" é excessivamente polissêmica. Pode significar, a explicação de um objeto por fenômenos exteriores a ele, isto é, a busca das ligações de causa e efeito entre entidades mais ou menos heterogêneas (a biografia de um artista em relação a sua obra, o estado de uma sociedade em relação ao gênero romanesco, ou a posição na área em relação ao grau de formalização de uma escrita), ou a extração de elementos privilegiados (as estruturas retóricas e arquitetônicas segundo Panofsky) a fim de destacar um modelo geral (as formas simbólicas) a partir de um corpus empírico (as catedrais e os textos medievais), ou ainda a busca de um sentido escondido (as transformações do poder real

na época clássica). Apresentando-se essas três dimensões, freqüentemente mescladas em matéria de sociologia das obras, renunciaremos a reduzir, no momento, essa polissemia.

A interpretação ocupou a sociologia da arte desde suas origens: vimos isso a propósito da estética sociológica, qualquer que tenha sido a grade utilizada – obras como reflexo ou reveladoras do social, homologia, até mesmo programação do olhar pousado sobre elas. Mas, na última geração, a sociologia não foi a maior provedora desse tipo de abordagem.

Segundo o sociólogo Bruno Péquignot, em sua tese *Pour une société esthétique* (1993), o ensaio de Michel Foucault sobre Velasquez prova a possibilidade de uma sociologia das obras capaz de reconhecer fenômenos gerais (a mudança da relação com o poder) em temas (um retrato da corte) e estruturas formais (o uso da perspectiva, o jogo de espelhos). Além do fato de que é um tanto paradoxal fundar uma sociologia sobre a obra de um filósofo, esse ponto de vista levanta um certo número de questões, independentes, entretanto, do valor do ensaio de Foucault – e especialmente da parte respectiva que nele ocupam as preocupações do comentarista e as características de seu objeto.

Disciplinas interpretativas

Na sociologia da arte atual, de "terceira geração", um dos principais exemplos de interpretação de uma obra é a análise realizada por Pierre Bourdieu de *L'Éducation sentimentale* de Flaubert. O sociólogo vê nessa obra a expressão da indeterminação dos jovens burgueses que, reticentes quanto a "herdar a herança", hesitam entre uma boêmia gratificante, mas arriscada, e uma vida burguesa mais regrada (BOURDIEU, 1975). As abordagens interpretativas de visão sociológica encon-

tram-se, principalmente, nas disciplinas adjacentes: filosofia, história cultural, história literária, etnologia.

O filósofo Michel Foucault propôs, em *Les Mots et les Choses* (1966), uma célebre análise do quadro de Velasquez, *As Meninas*, em que o pintor representa a si mesmo no ato de pintar o casal real, reduzido a um distante reflexo num espelho. Assim, o que nos é mostrado não é, como tradicionalmente, a imagem do rei e da rainha, mas a imagem que o rei e a rainha vêem – um pintor glorificado no meio da corte – enquanto eles posam para o retrato.

A história literária tem igualmente contribuído para a interpretação sociológica das obras, em particular com o ensaio de Jacques Dubois (1997), para pôr em evidência na obra *Em Busca do Tempo Perdido* as marcas de uma competência específica para a socialização; ou ainda com a escola "sociocrítica", buscando no "sociotexto", o "co-texto" (conjunto de discursos que acompanham o texto) e o "extratexto" (espaço de referência sociocultural), o "discurso social" ou os "sociogramas" de uma época (DUCHET (Ed.), 1979).

Outra categoria de interpretações provém da história cultural: Tzvetan Todorov, no quadro de sua antropologia do humanismo no Ocidente, analisa a pintura flamenga da Renascença como sendo ao mesmo tempo o sintoma e o instrumento do processo de individualização e de secularização do divino na Renascença (TODOROV, 2000). Numa perspectiva mais especificamente etnológica, a abordagem "etnocrítica", seguindo as pegadas de Mikhaïl Bakhtine (1965), visa, nas obras literárias, à organização dos quadros da vida coletiva próprios de uma época (PRIVAT, 1994).

Primeiramente, as análises de obras isoladas, como em Foucault, são excepcionais. Seria pelo fato de que obras suscetíveis de se prestar, a esse ponto, à projeção de significados gerais não correm os museus, nem as bibliotecas e menos ainda as salas de concerto? Além disso, o espaço deixado para interpretação não é ainda reduzido por que tais análises são pertinentes pratica-

mente apenas em relação às obras narrativas ou figurativas (literatura, pintura). Exclui-se principalmente a música – salvo sob o risco de perigosos curtos-circuitos entre o alto nível de generalidade do "intérprete" (um fenômeno social) e as particularidades formais do "interpretado" (uma obra de arte)? Enfim, sua pertinência não é igualmente limitada pelo grau de autonomização das obras em questão, de modo que a pintura da Renascença, por exemplo, presta-se melhor a isso do que a arte contemporânea, cujos determinantes são primeiramente internos ao mundo da arte, antes de figurar como "possibilidades da sociedade"?

Um segundo problema é o das categorias com as quais as obras são analisadas. Retomando-se as classificações e as escalas de valores originais da forma que se apresentam, como se fossem categorias objetivas, não se corre o risco de reproduzir o trabalho dos atores? Assim, não se pode interpretar sociologicamente a arte barroca, sem desconstruir antes a própria noção de "barroco", surgida posteriormente à arte que ela designa (pintura no século 17, artes decorativas, música, arquitetura no século 18), e integrando a descrição estilística com o recorte cronológico. Outro exemplo: tentando analisar sociologicamente os movimentos de vanguarda, nos Estados Unidos (CRANE, 1987) ou na França (VERGER, 1991), corre-se o grande risco de se contentar em operar na escala estatística o mesmo processo dos críticos na escala empírica: selecionar obras, agrupá-las em um "movimento" e classificá-las, em função de determinantes não mais estéticos, mas econômicos, políticos ou sociais. O resultado seria o de consagrar as categorias utilizadas pelos atores (e nem sempre os mais informados entre eles), mais do que explicitar sua gênese, variações e funções?

Um terceiro problema refere-se ao próprio projeto que anima essas análises, quando elas se opõem à idealização da arte

e a sua autonomização, típicas da estética tradicional. Querer demonstrar (como já fazia a estética sociológica de primeira geração) a heteronomia das obras, interpretando-as como expressões de toda uma sociedade ou classe social, é conferir-lhes um extraordinário poder, contribuindo para a sua idealização. O projeto crítico próprio da sociologia da arte exigiria, ao contrário, afirmar que as obras de arte não são nada mais do que produções formais, obedecendo a suas exigências próprias (plásticas, literárias, musicais), sem expressar nada das sociedades que as vêem nascer. Mas, então, todo o projeto interpretativo desmoronaria. Não se pode, ao mesmo tempo, afirmar a heteronomia da arte atribuindo sua significação a uma instância muito abrangente (sociedade, classe social), e se opor a sua idealização: é preciso escolher entre crítica e hermenêutica ou mudar radicalmente de ponto de vista.

OBSERVAR: POR UMA SOCIOLOGIA PRAGMÁTICA

Menos vulnerável, ao contrário, seria uma abordagem "pragmática". O que se deve entender por pragmática? Por um lado, trata-se de analisar não quem faz, o que valem ou o que significam as obras de arte, mas o que elas *fazem*, e, por outro lado, observá-las *em situação*, o mais próximo possível da realidade, graças à intervenção empírica.

Fatores de transformação, as obras possuem propriedades intrínsecas – plásticas, musicais, literárias – que agem sobre as emoções dos que as recebem, "tocando-os", "transtornando-os", "impressionando-os"; sobre suas categorias cognitivas, confirmando os recortes mentais e, às vezes, embaralhando-os; sobre

seus sistemas de valores, submetendo-os à prova dos objetos de julgamento; sobre o espaço das possibilidades perceptivas, programando ou, ao menos, traçando o caminho das experiências sensoriais, dos quadros perceptivos, e das categorias valorativas que permitirão assimilá-las.

Assim, a pintura age sobre a representação do mundo que nos cerca, recomposto no olhar à luz das formas artísticas. A ficção literária programa a construção coletiva de um imaginário das possibilidades afetivas, dos papéis e dos lugares, tão seguramente quanto ela reflete a realidade das situações observadas pela história. A arte contemporânea desconstrói as categorias cognitivas, permitindo construir um consenso sobre o que é arte, de forma muito mais segura do que ela relata o estado da sociedade industrial, ou mesmo o status dos artistas na modernidade. Por meio da transgressão sistematizada das fronteiras mentais e materiais entre arte e não-arte, as proposições dos artistas contemporâneos provocaram um alargamento da noção de arte, ao mesmo tempo que um corte, sempre mais marcante entre iniciados, que integram esse alargamento ao seu espaço mental, e não iniciados, que reagem reafirmando os limites do senso comum (HEINICH, 1998a).

Ora, para estudar essas ações exercidas pelas obras, é preciso considerar os dois lados da questão: o primeiro, a descrição das condutas dos atores, dos objetos, das instituições, das mediações, das circulações de valores a partir e a propósito das obras de arte. O segundo faz a descrição do quê, em suas propriedades formais – inovações individualizadas tanto quanto constantes e reiteradas num corpus –, torna essas condutas necessárias. O sociólogo pode assim debruçar-se sobre "as obras em si mesmas", demonstrando, por exemplo, em que elas desconstroem os critérios tradicionais de valoração, ou em que elas produzem ou ativam estruturas imaginárias. Não para extrair disso argumento quanto a suas causas,

seu valor ou seus significados, mas para tratá-las como plenos atores da vida em sociedade, nem mais nem menos importantes, nem mais nem menos "sociais" – isto é, interagentes – que os objetos naturais, as máquinas, e os humanos.

Tomemos o exemplo de autenticidade, noção fundamental a propósito das obras de arte. A estética sociológica tenderá a estabelecer, de modo essencialmente especulativo, em que uma obra de arte é "autêntica" – ou antes, a deplorar os processos "sociais" que provocam sua "alienação", isto é, sua perda de autenticidade (cf. especialmente a obra de Walter Benjamin). A sociologia crítica mostrará, principalmente, se trata-se de uma ideologia ou, num vocabulário mais moderno, de uma "construção social", dissimulando os processos de "imposição de ligitimidade" estética, pela "violência simbólica" exercida sobre os atores, levados a "acreditar nela". A sociologia pragmática vai se propor, numa tradição dita "etnometodológica", a estudar concretamente os procedimentos de autenticação das obras pelos peritos e as competências assim requeridas. Ela fará o inventário das propriedades dos objetos aos quais os autores atribuem uma "autenticidade", e os contextos nos quais essa operação se produz. Enfim, ela analisará o tipo de emoção exercida sobre os atores, quando são tocados pela apresentação de um objeto percebido como "autêntico" – relíquia, fetiche, obra de arte – e a relação entre essa ação e as propriedades do objeto.

Pragmática de uma instalação

Nos anos 90, o artista francês Christian Boltanski realizou no Museu de Arte Moderna da cidade de Paris uma "instalação" que consistia em pilhas de roupas usadas, amontoadas sobre prateleiras, nos depósitos do museu, no subsolo. Essa proposta provocou reações variadas: pasmo, admiração, rejeição.

Neste último caso, a ação repulsiva exercida pela obra é provavelmente compreensível – como para o conjunto da arte contemporânea – como um efeito da transgressão das fronteiras da arte conforme é entendida pelo senso comum: exigência de beleza, de perenidade, de significação imediatamente perceptível, até mesmo de valor do material, mas também de competência específica e de trabalho visível realizado pessoalmente pelo artista (Heinich, 1998a, 1998b). Em oposição, a admiração experimentada pela obra pode nascer da capacidade que ela demonstra de operar, simultaneamente, todas as transgressões. Mas, paralela às disposições do espectador, no que se refere à arte contemporânea, a obra pode também exercer sobre os visitantes uma forte carga emocional, que não é possível descrever nem em termos de admiração, nem em termos de rejeição. De onde ela provém?

Provavelmente, ela se prenda ao estado de ordem dos objetos que constituem a instalação. Porque o fato de essas roupas serem visivelmente usadas as humanizam, ligando-as às pessoas que as vestiram. O fato de elas estarem acumuladas desordenadamente, impede que sejam consideradas como relíquias, como representantes de indivíduos identificados pelo nome; o fato de estarem cuidadosamente dobradas e empilhadas tira-as do estado de restolho, destinadas ao refugo; e o fato de que, expostas em um museu, não estejam à venda, as subtrai da condição de mercadoria.

Nem restolhos, desligados das pessoas (carregam ainda a marca delas, e talvez o odor); nem objetos utilitários, ligados a seres presentes (eles não pertencem mais manifestamente a quem quer que seja); nem relíquias, ligadas a seres ausentes (seu número impede a identificação); nem mercadorias, destinadas a futuros usos: a esse estado de ordem, inconcludente, junta-se o efeito paradoxal que constitui a generalização pelo número do que pertence, por excelência, ao particular. Tal operação lembra a estrutura de um dispositivo de campo de concentração (as pilhas de roupas chamadas, em Auschwitz, "Canadá") pelo qual certos espectadores podem desenvolver uma sensibilidade particular, juntando-se ao seu grau de familiaridade ou de aceitação da própria arte contemporânea.

Não há, portanto, mais razões para excluir *a priori* as obras do universo sociológico do que para integrá-las a ele a qualquer preço. A única boa razão não é aquela que fornecem ao sociólogo os próprios atores? Quando os atores se interessam pelas obras (mais do que, por exemplo, pela biografia do artista, pelas condições de exposição ou pela ação dos poderes públicos), é preciso buscar compreender o que motiva esse interesse, como ele se organiza, se justifica, se estabiliza em seus julgamentos de valor, nas interpretações, nas instituições, nos objetos materiais; e quando não é prioritariamente pelas obras que passa o interesse pela arte, é preciso seguir os atores nos seus objetos de amor e de desdém, suas indignações e suas admirações. O problema não é, portanto, de privilegiar ou negligenciar as obras, mas de deixar-se guiar pelas diferentes categorias dos atores, na pluralidade de seus interesses.

A particularidade da arte é que ela faz falar e escrever muito, inclusive para dizer da inefabilidade ou irredutibilidade de seu discurso. O posicionamento é o enigma das obras, processo que busca prioritariamente a análise, antes mesmo das modalidades de tratamento dos enigmas em questão. Querer fazer a sociologia da arte apenas em sua dimensão formal ou material, sem levar em conta os discursos que a acompanham, é passar exatamente ao lado de sua especificidade. Não é buscando interessar-se pelos objetos, ou pelas obras, ou pelas pessoas, ou pelas "condições sociais de produção", que o sociólogo faz obra especificamente sociológica em matéria de arte. Mas é interessando-se pela forma pela qual os atores, de acordo com as situações, investem neste ou naquele momento para assegurar seu relacionamento com a arte e com o valor artístico. Em outras palavras, não cabe ao sociólogo escolher seus "objetos" (em todos os sentidos do termo): cabe-lhe deixar-se guiar pelas mudanças dos atores no mundo em que vivem.

Não se trata, portanto, de opor, de forma absoluta, "boas" e "más" formas de tratar, sociologicamente, as obras, mas antes de precisar o grau de especificidade da análise: em que medida determinada abordagem é específica da sociologia e em que medida ela já pertence ao discurso de senso comum ou a outras disciplinas do saber? A crítica ou a interpretação realizadas a partir de obras maiores, consideradas individualmente, são operações sempre possíveis, mas que não foram inventadas pela sociologia e que não requerem método particular. Ao contrário, a análise pragmática da ação na situação, da mesma forma que a análise estrutural de corpus extenso aumentam o grau de especificidade sociológica, não sendo realizadas nem pelos próprios atores, nem pelas outras disciplinas do saber. É o mesmo que dizer que elas são, provavelmente, úteis.

CONCLUSÃO: UM DESAFIO PARA A SOCIOLOGIA

Depois da estética sociológica da primeira geração e da história social da arte da segunda geração, a sociologia de pesquisa da terceira geração provou que a sociologia da arte pode responder aos critérios de rigor, aos métodos controlados e aos resultados positivos que atestam a pertença de uma disciplina às ciências sociais, e não mais às tradicionais "humanidades". Além da inegável qualidade das pesquisas levadas a efeito a partir dos anos 60, resta esse salto considerável na arquitetura dos saberes, e os debates que suscitam (ou deveriam suscitar) as opções entre diferentes escolas – morfologia social, sociologia da dominação, sociologia interacionista, sociologia da mediação, sociologia dos valores, sociologia da singularidade...

O problema da sociologia da arte hoje não é mais o de confrontar-se com o passado, isto é, de arrancar seu objeto do peso da tradição estética que exerceu, durante muito tempo, o monopólio sobre ela. A nova disciplina já provou que é capaz de produzir não apenas novos esclarecimentos, mas também resultados concretos. Não se trata mais de afirmar a ligação entre "a arte" e "a sociedade", como se ensinava ainda recentemente. Essa conduta aparece a par-

tir de agora como pré-sociológica, típica dessa ilusão do *homo clausus* que Norbet Elias denunciava a propósito da oposição indivíduo/sociedade, postulando que poderia existir, de um lado, um "indivíduo" não socializado e, de outro, um "social" transcendente às ações individuais. Da mesma forma que a socialização é constitutiva de todo indivíduo, assim também ela o é, evidentemente, da atividade artística – como de toda atividade humana.

O problema, hoje, é mais interno à sociologia, pois trata-se de inscrever a sociologia da arte nas questões próprias da disciplina sociológica. E a possibilidade é grande, visto que a questão da arte levanta problemas que, para além da sociologia da arte propriamente dita, não deixaram de preocupar e, com freqüência, dividir o conjunto dos sociólogos. Por essa razão, as proposições que seguem dependem menos de uma constatação do que de uma tomada de posição pessoal do autor (para um desenvolvimento mais amplo, cf. HEINICH, 1998c).

AUTONOMIZAR A DISCIPLINA

Uma primeira possibilidade reside na necessária autonomização da sociologia da arte com relação ao seu próprio objeto. Enquanto a fascinação pela "arte" e o desejo de concorrer com a história ou com a crítica de arte servirem a sociologia de programa de pesquisa, haverá poucas chances de que ultrapasse a fase de uma "estética sociológica" ao mesmo tempo arrogante e pouco produtiva, rica em programas, mas pobre em resultados, porque está enclausurada nas problemáticas eruditas, privilégio concedido *de facto* às obras, paradoxos normativos e mania interpretativa.

Trata-se, em outras palavras, de retirar a sociologia da arte do universo das disciplinas artísticas, às quais ela serve com fre-

qüência de modernização a baixo custo, para confrontá-la com as problemáticas e métodos da sociologia, onde ela ocupa hoje uma posição excessivamente marginal. Seria a condição de um verdadeiro diálogo com a história da arte, da literatura, da música (de preferência a uma relação de incorporação ou de desafio), e com a sociologia (de preferência a uma ignorância indiferente). A pesquisa empírica – pela estatística, entrevista, observação ou análise pragmática das ações em situação o mais próxima possível da realidade – constitui, desse ponto de vista, uma condição mínima dessa autonomização da disciplina.

A questão das obras encontraria uma abordagem mais justa, visto que elas perderiam de fato a posição central que lhes concedem as disciplinas de que são o objeto privilegiado. Perceber-se-ia que centrar a sociologia da arte numa sociologia das obras de arte, em detrimento de uma sociologia dos modos de recepção, das formas de reconhecimento e condição dos produtores, equivaleria a preconizar, por exemplo, uma sociologia da educação que não estudasse senão os conteúdos pedagógicos, negligenciando a morfologia da profissão de ensinar e suas concepções do ofício, a demografia dos alunos, a arquitetura escolar ou ainda as políticas da educação.

ESCAPAR DO SOCIOLOGISMO

A arte oferece, como vimos, uma aplicação privilegiada do que podemos chamar "sociologismo", consistindo em considerar o geral, o comum, o coletivo, o "social", como o fundamento, à verdade ou à determinação última do particular, da singularidade, da individualidade. Mas o papel da sociologia verdadeira é o de tomar partido nesse debate entre concepções opostas, cuja

solução é quase tão inconcludente como os eternos debates entre adeptos do inato e do adquirido? Não é antes o de tomar essas concepções por objeto, interessando-se pelas operações de generalização ou de particularização que as fundamentam?

Para fazer o que só ele é capaz, o sociólogo deve de preferência sair desse reducionismo, deixando de privilegiar o geral em detrimento do particular, ou o particular em detrimento do geral, para encarar "simetricamente" as duas maneiras de ver,[1] consideradas então como *objetos* e não mais como *posturas* de pesquisa. Poderia assim "seguir os atores", não mais somente em suas ações, mas também em suas avaliações e, particularmente, em seus deslocamentos entre os pólos: do geral para o particular, do "social" para o individual, da heteronomia para a autonomia da arte.

ABANDONAR A CRÍTICA

É aqui que intervém a questão, fundamental da sociologia, em relação aos valores: deve a sociologia tomar o contrapé dos valores "dominantes", porque ilusórios ou elitistas? Ou deve se abster de qualquer posição, tomando por objeto a relação que os autores mantêm com os valores? Neste último caso, dar-se-á um novo passo para a autonomização da sociologia da arte: não somente em relação às disciplinas adjacentes, mas também em relação ao senso comum e aos que têm a prática de seu objeto, sejam eles peritos ou especialistas.

Concretamente, deve o sociólogo demonstrar que a criação artística não é individual, mas coletiva, mesmo que essa

1 Cf. LATOUR, Bruno. *Nous n'avons jamais été modernes*. Paris: La Découverte, 1991.

A ambivalência da generalização

A interpretação das obras de arte visa a inscrevê-las numa causalidade mais geral do que sua simples materialidade ou suas propriedades plásticas, discursivas ou sonoras. Ora, o sentido dessas operações de "crescimento em generalidade" é ambivalente.[2] Por um lado, elas podem visar a atestar a grandeza dessas obras, capazes de conter possibilidades muito maiores do que elas: é o "crescimento do geral" que a história da arte pratica a partir do momento em que ela deixa o terreno da monografia ou da historiografia para a síntese estética, de visão mais ou menos sociológica.

Por outro lado, ao contrário, as operações de generalização podem visar a reduzir a grandeza das obras mostrando que, longe de serem originais e autônomas, elas são apenas o produto de determinações econômicas, sociais, políticas: é a "redução do geral", operada em particular sobre os valores, em "regime de singularidade", constituídos no privilégio concedido ao que é único, original, fora do comum, como se tornaram as obras de arte com o modelo romântico. Foi nessa postura crítica, no que se refere à "crença" nas qualidades estéticas e na irredutível singularidade dos criadores, que a sociologia encontrou seu mais potente motor.

O problema é que ela não tem o monopólio dessa postura, mesmo que possua instrumentos poderosos: o senso comum também sabe muito bem ridicularizar a ingenuidade dos "devotos" da arte e zombar do idealismo primário dos não iniciados. A postura crítica não é específica da sociologia, pois é uma competência dos atores, da qual a "sociologia crítica" apresentou, há uma geração, um espetacular crescimento em autoridade.

---

2 Expressão (em francês, "montée en généralité") emprestada de BOLTANSKI, Luc.; THÉVENOT, Laurent. *De la justification. Les économies de la grandeur*. Paris: Gallimard, 1991.

"crença" no individualismo seja uma "violência simbólica" exercida pelos "dominantes" sobre os "dominados"? Ou deve ele descrever as mudanças da relação com a criação entre o individual e o coletivo, de modo a poder reconstituir a genealogia dessas representações, estudar a forma pela qual se articulam com a experiência e coexistem com representações concorrentes, e pôr em evidência a pluralidade das posições e das formas de dominação em arte – inclusive a dominação do sociólogo pronto a impor, em nome da "ciência" e contra as "crenças" dos atores, sistemas de valores apresentados como verdades objetivas?

Acrescentemos que essa sociologia do desvelamento, paradoxal há uma geração, prospera perfeitamente hoje, pois instrumenta quotidianamente as capacidades críticas dos atores, hábeis em denunciar os efeitos de dominação e a afirmar a verdade do social sob a ilusão do particular. Mas ela torna impensáveis, ao mesmo tempo, os efeitos perversos de suas próprias denúncias. Assim, quando, em *L'Amour et l'art*, Bourdieu denuncia a idealização dos valores artísticos como obstáculo ao acesso dos "dominados" à cultura, o resultado paradoxal é de despossuir estes últimos desses valores, que são suas primeiras incursões no mundo da arte. A relação cínica ou desidealizante com a arte é a particularidade dos que estão suficientemente próximos dela para poder tirar proveito da desenvoltura face a valores que lhe são familiares. Se a idealização da arte é um efeito da privação, ela é também instrumento maior de entrada em relação com ela, de modo que denunciá-la, em nome do desvelamento sociológico das desigualdades, é duplicar a privação objetiva pela culpabilização.

Arte e política

A postura crítica em sociologia da arte não pode ser melhor ilustrada do que por meio do tema "arte e política", em que se exprime a dupla visão da heteronomia (a arte é determinada por instâncias extra-artísticas) e de desidealização (a arte não é nem "pura" nem "desinteressada", contrariamente ao modelo kantiano). Esse tema se apresenta, com freqüência, sob a forma de uma fascinação dos teóricos pela "arte engajada", onde se encontram, presumivelmente, a dimensão estética (inovação artística) e a dimensão política (progressismo democrático).

Diante disso, duas opções se apresentam ao sociólogo não crítico. Por um lado, ele intervém no plano epistemológico dos instrumentos de pesquisa, considerando esse modelo dos vanguardistas como uma proposição científica; deve então demonstrar que tal modelo é errôneo, porque toma como regra o que não é, historicamente, senão uma exceção. A conjunção dos vanguardistas artísticos e políticos só se realizou, com efeito, muito raramente, particularmente pelo suprematismo e pelo surrealismo. Por outro lado, ele intervém no plano sociológico do objeto de pesquisa, considerando essa concepção como uma representação do senso comum. Ele deve então compreender a lógica que a sustém, remontando à época romântica, quando a figura do artista se desloca em direção a uma encarnação da marginalidade, num duplo movimento de singularização e de contestação dos valores estabelecidos, suscetível de se orientar seja para a criação artística, seja para a ação política.

Essas duas condutas – invalidação de um modelo sociológico errôneo e análise de uma representação de senso comum que se tornou um clichê da sociologia crítica – não são, de modo algum exclusivas de uma e de outra, pois elas têm todas as chances de se sucederem nessa ordem.

Arte e singularidade

Dentro de uma ótica não normativa e, conseqüentemente, não crítica, fazer uma "sociologia da singularidade" não equivale, de forma alguma, a querer provar sociologicamente a legitimidade da crença na singularidade da arte – não mais do que uma sociologia das religiões tem por objetivo provar a legitimidade das crenças religiosas. Não se trata de voltar a uma concepção estética, pré-sociológica, de uma arte livre de qualquer determinação social, mas de explicitar o que significa, para os atores, um regime de valores fundado na singularidade.

Esta não é uma propriedade substancial das obras ou dos artistas, mas um modo de *qualificação* – no duplo sentido de definição e de valorização – que privilegia a unicidade, a originalidade e mesmo a anormalidade, fazendo disso a condição da grandeza na arte. Esse "regime de singularidade" se opõe ao "regime de comunidade" que, ao contrário, privilegia o que é comum, standard, partilhado, e que em geral vê em toda singularidade um desvio, um estigma. Que a arte não seja consubstancialmente votada à singularidade, a prova nos é dada por sua própria história, que a viu balançar de um regime para outro com o movimento romântico, na virada do século 19.

Não cabe, pois, ao sociólogo dizer se a arte é ou não singular; cabe-lhe simplesmente – mas é uma tarefa imensa – descobrir se e sob quais condições os artistas produzem esse tipo de qualificação e com quais conseqüências sobre a produção artística (por exemplo, o privilégio concedido à transgressão das fronteiras na arte contemporânea), sobre a mediação (a estrutura particular do processo de reconhecimento, privilegiando as redes curtas ou o tempo prolongado), e sobre a recepção (a valorização da originalidade acompanhada de um elitismo dos públicos).

Nessa acepção, "singularidade" também não é redutível ao sentido de uma simples "particularidade" ou "especificidade", que tende a predominar hoje: ser singular, no sentido forte em que o entendemos, é tornar-se insubstituível, por toda uma série de operações concretas (nominações, categorizações, manipulações), que a sociologia

pragmática permite precisamente descrever. Longe de ser uma "ilusão" a desmontar, como o desejaria a sociologia crítica, ou um valor a defender como o desejaria a tradição estética, o regime de singularidade torna-se um sistema coerente de representações e de ações.

DO NORMATIVO AO DESCRITIVO

Sociologia crítica, ou sociologia da crítica? Trata-se de uma escolha, fundamental para a sociologia, entre uma orientação normativa – a que a sociologia da arte tem seguido com mais freqüência desde suas origens – e uma orientação analítico-descritiva. No primeiro caso, toma-se o contrapé dos julgamentos de valor ordinários, por exemplo, a construção da grandeza em arte pelo "crescimento em singularidade" e o "crescimento em objetividade". Demonstraremos que uma se apóia "de fato" sobre caracteres comuns, a outra, sobre uma subjetividade. No segundo caso, o pesquisador deve suspender todo julgamento de valor, de acordo com o preceito weberiano de "neutralidade axiológica", de modo a tomar os próprios valores como objeto da pesquisa. Ora, essa escolha é particularmente crucial, pois o objeto do sociólogo é tão carregado de valorizações quanto o é, por definição, a arte.

Essa característica torna a postura crítica bastante fecunda em sociologia da arte, a ponto de esta produzir efeitos críticos mesmo quando não os busca. Assim, o relativismo descritivo praticado pelo pesquisador – por exemplo, demonstrar a variabilidade dos valores estéticos – é facilmente lido como um relativismo normativo dos valores do senso comum, visando tomar partido em seus propósitos – por exemplo, negar que haja qualquer objetivida-

de no valor das obras de arte, até mesmo qualquer realidade nas emoções que elas possam suscitar.

Além disso, essa postura crítica tende a reduzir toda postura não crítica a uma regressão ao essencialismo, que consistiria em afirmar a realidade objetiva dos valores estéticos. Ora, a recusa de manter uma posição normativa, qualquer que seja, consiste muito mais em abster-se de todo julgamento quanto à natureza dos valores. Não é o caso de voltar ao idealismo, mas de considerar simetricamente idealismo e sociologismo, na medida em que um e outro são representações para serem analisadas. A análise das representações não consiste em desmistificar as ilusões, mas em pôr em evidência as lógicas que permitem aos atores orientar-se.

Entretanto, desde o momento em que o papel do sociólogo não é mais de argumentar as controvérsias – opondo um valor a outro e o real às representações – mas de analisar, é preciso que ele aceite limitar seu espaço de competência, não se permitindo qualquer posição normativa, qualquer julgamento de valor. Ele não tem mais de decidir se os atores "têm razão", mas mostrar quais são suas razões. Essa suspensão do julgamento constitui uma ruptura bastante radical com uma concepção hoje muito difundida na sociologia, que encontrou um terreno de qualidade na sociologia da arte.

DA EXPLICAÇÃO À COMPREENSÃO

Eis-nos diante de outro desafio que a sociologia da arte lança a toda a sociologia: é preciso deixar que a visão explicativa, construída sobre o modelo das ciências da natureza, continue a governar o essencial da pesquisa, ou pode-se juntar a ele – o que não significa substituí-lo – uma abordagem abrangente, específica das ciências humanas?

No primeiro caso, trata-se essencialmente de pôr em destaque, especialmente graças à ferramenta estatística, correlações entre fatos estudados (objetos, ações, opiniões...) e causalidades exteriores a eles (contextos materiais ou econômicos, origens sociais...). No segundo caso, trata-se de pôr em evidência as lógicas subjacentes que conferem sua coerência à experiência tal como é vivida pelos atores, apoiando-se notadamente (mas não exclusivamente) nos relatórios que eles mesmos estão em condição de produzir, seja espontaneamente, seja por solicitação.

As duas condutas não são, de modo algum, antagônicas, mas complementares. Pode-se muito bem explicar a figura do gênio desconhecido pelas propriedades de seus zeladores mais que por aquelas do artista enaltecido pela admiração, pondo em evidência o sentido que reveste para eles uma tal representação, e as razões, conscientes ou não, que eles têm para aderir a isso. O problema é que o hegemonismo, que com muita freqüência governa as parcialidades metodológicas, tende a confinar os pesquisadores em escolhas exclusivas. Além disso, a visão explicativa acompanha uma focalização sobre a dimensão do real, em detrimento das representações – imaginárias ou simbólicas –, que ela tende a encarar como obstáculos à verdade. A visão abrangente coloca no mesmo plano o real e as representações, como dimensões da realidade vivida. Ela substitui a prova de coerência (como tal lógica argumentativa se articula com uma outra?) pela prova de verdade (este argumento é verdadeiro ou falso?). Trata-se de uma conversão difícil de aceitar, quando se admite como única missão da sociologia a de explicar a verdade do real, na medida em que ele é determinado; mas evidentemente que essa disciplina sabe também ser produtiva, abraçando a missão de explicitar as representações, desde que sejam coerentes.

É claro que a sociologia da arte não está condenada a oscilar entre essencialismo e crítica, "crença" e "desilusão", "análise interna' e "análise externa', as "obras em si" e os discursos feitos a respeito delas.

Ela pode se interessar pelas pessoas, pelos contextos ou pelos objetos, segundo sua pertinência para os atores mais do que segundo uma hierarquia decidida *a priori*, e descrever as ações e as representações (inclusive as acusações de crença ou de incredulidade, e as pretensões ao desilusionamento ou à clarividência) com a única finalidade de compreendê-las.

A caminho de uma quarta geração?

Após três gerações de práticas notavelmente heterogêneas, será que uma quarta geração começa a emergir? Ela não teria como característica substituir as precedentes, mas completá-las, prolongando-as para além de uma perspectiva essencialista e normalista. Voltando-se para uma direção mais antropológica e pragmática, estendida à compreensão das representações e não mais somente à explicação dos objetos ou dos fatos. Ter-se-ia então verdadeiramente terminado de estudar a arte e a sociedade, ou mesmo a arte na sociedade, para se consagrar à arte como sociedade e, mais ainda, à Sociologia da Arte como produção de atores.

Estes, com efeito, não cessam de provar suas capacidades de interpretar os laços entre a arte e o mundo vivido, seja para afirmá-los, na tradição materialista, seja para negá-los, na tradição idealista. Porque ela se construiu, historicamente, como o lugar por excelência da espiritualidade e da individualidade – dois inimigos originários da sociologia –, a arte constitui um alvo de qualidade para a sociologia ordinária, que o senso comum partilha com a sociologia normativa. Uma parte dos sociólogos da arte, que fizeram a história da disciplina, tornar-se-iam objetos de pesquisa, de origem carregados de valores e de

representações, militantes do "social" desembarcando no território da "arte" para evangelizá-la...

Trata-se, evidentemente, de apenas um dos múltiplos caminhos que se abrem hoje para uma disciplina autônoma da sociologia, que a sociologia da arte está em vias de se tornar. É certo que esse universo de reflexão vai muito além do seu objeto – por mais apaixonante que seja – para envolver possibilidades concernentes à disciplina sociológica como um todo.

Referências Bibliográficas

ADLER, Judith E. *Artists in Offices*: An Ethnography of an Academic Art Scene. New Brunswick: Transaction Books, 1979.

ADORNO, Theodor [1958]. *Philosophie de la nouvelle musique*. Paris: Gallimard, 1962. (*Filosofia da nova música*. São Paulo: Perspectiva, 1974.)

_____. [1958]. *Notes sur la littérature*. Paris: Flammarion-Champs, 1999. (ADORNO, Theodor. *Notas de literatura*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1973.)

_____. [1970]. *Théorie esthétique*. Paris: Klincksieck, 1974. (ADORNO, Theodor. *Teoria estética*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.)

ALPERS, Svetlana [1983]. *L'Art de dépeindre*: La peinture hollandaise au XVII^{e} siècle. Paris: Gallimard, 1990.

_____. [1988]. *L'Atelier de Rembrandt*: La liberté, la peinture, l'argent. Paris: Gallimard, 1991.

ALSOP, Joseph. *The Rare Art Traditions*: The History of Art Collecting and its Linked Phenomena wherever these have happened. New York: Harper and Row, 1982.